COLLECTION DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE

ERNEST MARTINENCHE

HISTOIRE DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE
SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'ESPAGNE
ET
LE ROMANTISME FRANÇAIS

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

L'ESPAGNE

ET LE

ROMANTISME FRANÇAIS

L'Espagne dans le théâtre Romantique pp. 81 à 166

Pour la Poésie (Gautier: "España"
(Hugo: "Légende des Siècles"

(voir table)

A LA MÊME LIBRAIRIE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

I. — *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française.*

1. *La Comedie espagnole en France de Hardy à Racine* (épuisé).
2. *Molière et le théâtre espagnol* (épuisé).

Ouvrages couronnés par l'Académie française.

II. — *Propos d'Espagne* (Bibliothèque variée). Un vol. in-16, broché. . . . . 5 fr. 75

Du même auteur, dans la Collection des Chefs-d'œuvre étrangers : *La Célestine,* Étude critique suivie d'extraits, Paris 1921.

COLLECTION DE CRITIQUE ET D'HISTOIRE

ERNEST MARTINENCHE

HISTOIRE DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE
SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

L'ESPAGNE
ET
LE ROMANTISME FRANÇAIS



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

—

1922

AUX MAITRES

DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
DE BUENOS-AIRES

Mes chers Collègues,

A la veille de la grande guerre, votre Faculté m'avait fait l'honneur de me demander un cours de littérature comparée. Ce livre en est sorti. Je ne songe nullement à vous en rendre responsables; mais je connais assez votre courtoisie pour savoir qu'elle ne s'offusquera point de cette dédicace.

Pendant les années tragiques où les amitiés furent mises à l'épreuve suprême, la vôtre ne s'est jamais démentie. Ce serait un devoir pour moi de vous en exprimer ma reconnaissance. Votre discrétion me l'interdit. Mais comment pourrait-elle me refuser la douceur d'évoquer les jours où j'ai goûté, dans votre grande famille universitaire, la délicatesse de votre accueil?

E. Martinenche.

Paris, 2 janvier 1922.

L'ESPAGNE

ET

LE ROMANTISME FRANÇAIS

INTRODUCTION

Nous ne parlons pas aujourd'hui encore du romantisme avec désintéressement. Le jugement que nous portons sur lui dépend trop souvent de nos convictions politiques ou de nos dogmes littéraires. Nous en faisons un champ de bataille où se heurtent et s'entrechoquent conservateurs et libéraux, où ceux que charme un art plus purement intellectuel se dressent contre ceux que séduisent les luxuriances de l'imagination et les agitations véhémentes de la sensibilité. Ouvrez, par exemple, dans la traduction qui nous en fut donnée en 1902, le livre de M. G. Brandes sur l'*Ecole romantique en France*. 1830 y apparaît comme « l'époque fulgurante », comme l'avènement de la plus magnifique période de notre histoire littéraire. C'est ce qui peut parfaitement se démontrer à l'aide de raisons exclusivement artistiques; mais on voit bien, à lire M. Brandes, qu'il s'attache avant tout à écrire à sa façon une psychologie générale de l'Europe dans la première moitié du XIXe siècle, et qu'il tressaille d'aise quand il en arrive au mouvement romantique parce que, malgré ses débuts très catholiques et royalistes, c'est au triomphe du libéralisme qu'il ne tarde pas à nous mener. Parcourez, au contraire, le livre publié en 1907 et réimprimé en 1920 par M. Lasserre sur *Le romantisme francais*. Le titre seul des chapitres est déjà significatif : « La chimère du cœur. — La chimère de l'esprit. — La manie des passions. — La

splendeur du faux. » Voilà qui nous éclaire singulièrement sur une thèse dont tout l'effort veut nous montrer dans ce que M. Brandes considérait comme la plus grande école littéraire du siècle un « enfantement frénétique » d'idées fausses.

Comment retrouver ou conserver quelque sérénité? Par une constatation assez simple, et c'est que le romantisme n'est pas un phénomène national, mais européen. Si nous voulons juger sans parti pris sa phase française, il faut la rattacher à ses origines étrangères, et il faut aussi en suivre les conséquences au delà de nos frontières. Si l'on accepte ce point de vue, je crois qu'il n'est point exagéré de faire passer en première ligne l'étude comparée du romantisme français et de l'espagnol. C'est avec *Hernani* que s'est véritablement livrée chez nous la bataille décisive, et c'est avec des drames rapportés de Paris qu'au delà des Pyrénées s'est engagé le même combat. Les romantiques espagnols ne sont venus qu'après les nôtres, mais ils pouvaient justifier leur dette en faisant valoir une créance antérieure de leur pays. L'action de l'Espagne s'est, en effet, exercée la première. Avant d'essayer de la préciser, il convient de délimiter son domaine et de la distinguer des diverses influences étrangères auxquelles on a pris l'habitude de rattacher presque tout le mouvement romantique en France.

On a trop volontiers accepté sans réserve le principe posé par Mme de Staël dans son livre *De l'Allemagne*. Et l'on va répétant que le classicisme c'est le Midi, c'est le paganisme, ce sont les Grecs et les Romains. Avec le romantisme ce qui entrerait, au contraire, dans la littérature et dans l'art, c'est le christianisme, c'est le moyen âge, c'est le Nord. La distinction est commode, et elle n'est pas plus fausse que beaucoup d'autres, à la condition de n'y avoir recours que pour une classification incomplète et provisoire. En réalité, les littératures du Midi n'ont pas joué un rôle médiocre dans le romantisme, même sous sa forme la plus septentrionale, et ce n'est pas sans quelque raison que Schlegel trouvait dans Calderon tout le génie de la nouvelle école. Faisons une part, aussi large que l'on voudra, aux influences qui, chez nous, viennent du Nord; il en restera une autre, et non moins considérable, à accorder à l'Espagne.

Nous n'avons pas à aller chercher ailleurs que dans la littérature illustrée par Jean-Jacques Rousseau et par Chateaubriand ce développement intensif de la personnalité, cette culture du moi ou ce culte de la cathédrale gothique qui sont parmi les manifestations les plus apparentes de notre romantisme. Que devons-nous

donc à l'Allemagne? Il ne semble point que nous ayons contracté la moindre dette envers le premier romantisme de Tieck et de Novalis. Sous cette forme nébuleuse, la poésie nouvelle ne nous était point assimilable. Nous étions loin aussi de tout admirer, ou du moins de tout comprendre dans le génie de Gœthe. L'œuvre qui nous fut le plus accessible, ce fut incontestablement *Werther*, c'est-à-dire une peinture de la passion qui ne se laisse plus arrêter par les obstacles classiques et qui renonce à l'existence plutôt que d'en accepter les conditions restrictives. Encore convient-il d'ajouter que dans l'expression de ces sentiments Byron et *Child-Harold* auront pour s'imposer à l'admiration une vertu plus efficace.

La forme la plus originale sous laquelle semble s'être exercée l'influence allemande se rencontre dans les œuvres qui font appel au fantastique. Assurément les Grecs et, d'après eux, les Romains avaient peuplé les sources et les bois de champêtres divinités. Mais, pour avoir trop longtemps inspiré de trop froides imaginations, les naïades et les dryades avaient à peu près perdu tout leur charme. Une séduction mystérieuse s'attachait, au contraire, aux elfes et aux gnomes. Leurs danses et leurs ébats s'enveloppaient d'une brume qui laissait un plus libre jeu aux caprices de la fantaisie. Le surnaturel n'apparaissait pas seulement dans une nouvelle mythologie. Avec Hoffmann, qui lui donne un dessin plus net, il se mêle à des histoires de la vie quotidienne où il jette un frisson inconnu. Nous le retrouverons en France dans les œuvres les plus diverses. L'ironique impassibilité de Mérimée lui demandera quelques-uns de ses effets les plus saisissants dans *La Vision de Charles IX* et dans *Les Ames du purgatoire*. Lamartine l'adoucira dans *La Chute d'un Ange*. Il fournira à l'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet des ressources précieuses. George Sand elle-même et Balzac ne dédaigneront pas de lui faire une place. Mais, qu'il s'applique à l'histoire ou qu'il assombrisse la peinture de la passion, ce fantastique ne jouera, en somme, dans notre romantisme qu'un rôle secondaire. Il a eu son heure de vogue; il n'a pas fortement modifié notre façon de sentir ou d'imaginer.

Il est loin d'ailleurs d'être une création exclusive de l'idéalisme allemand. La seule légende étrangère que se soient véritablement assimilée nos romantiques, celle qui les relie à la tradition classique, tout en accusant les différences profondes qui les en séparent, l'histoire étonnante qui fait marcher sur la scène le « Convié de pierre » avait son berceau au delà des Pyrénées. C'est à Séville que Mérimée rencontrera le souvenir du héros qu'il

associera, sans être dupe de cette confusion, au don Juan de Molière et de Mozart. Quelque différentes que soient la conversion du comte de Maraña et la mort du personnage pour la première fois illustré par Tirso de Molina, l'une et l'autre manifestaient dans l'emploi du merveilleux une simplicité assez forte et presque une sorte de clarté. Bien antérieur à l'allemand, le fantastique espagnol pouvait s'adapter avec plus de souplesse aux créations de nos romantiques et aux exigences d'un public qu'ils ne se piquaient pas tant de heurter que de conquérir.

Les trois grands noms de Shakespeare, de Walter Scott et de Byron représentent assez exactement le rôle que joue alors chez nous l'Angleterre. Les acteurs qui vinrent nous faire connaître Shakespeare furent d'abord sifflés à la Porte-Saint-Martin. Quelques années après (1826), leurs successeurs obtenaient l'applaudissement. Shakespeare a-t-il, grâce à eux, été vraiment compris? Je crois bien qu'il a été surtout, et c'est peut-être là le plus vigoureux effet de l'influence anglaise, un symbole de liberté. Dans ce *Globe* qui fit en sa faveur une si vive campagne, Vitet écrivait la formule souvent citée : « Le romantisme, c'est le protestantisme dans les lettres et les arts. » Victor Hugo qui commence par être catholique et conservateur évoluera vers une définition analogue. Il proclamera enfin que « le romantisme, c'est le libéralisme en littérature. » Le grand William qu'il faisait profession d'admirer « comme une brute » lui fournit beaucoup moins des exemples qu'une bannière à faire claquer au vent.

L'action de Walter Scott s'est exercée, au contraire, avec une précision plus efficace. Pour ne citer que les œuvres les plus illustres, *Cinq-Mars*, *La Chronique de Charles IX*, *Les Trois Mousquetaires* et *Notre-Dame de Paris*, dans chacun de ces romans historiques d'inspiration et de valeur si inégales, on peut, sans grand effort, retrouver une dérivation plus ou moins lointaine de l'auteur d'*Ivanhoé* et de *Quentin Durward*. Faut-il aller plus loin, et reconnaître à Walter Scott un autre mérite que celui, déjà considérable, d'avoir mis à la mode le goût de l'histoire nationale ou locale? Sans doute, c'est au *Château de Kénilworth* que Victor Hugo demande son premier essai dramatique, mais l'*Amy Robsart*, qu'il fit présenter à l'Odéon sous le nom de Paul Foucher, n'occupe pas dans l'histoire de notre théâtre une place plus considérable que l'*Emilia* tirée par Soumet de la même source. L'influence de Walter Scott n'est guère sensible que dans le roman, et elle ne fut pas acceptée sans réserves. On goûta ses descriptions pour leur pittoresque;

on fut ravi de promener à sa suite, dans un moyen âge retrouvé, des regards lassés de la monotonie des décors classiques; mais à côté des héros bardés de fer on regrettait l'absence d'héroïnes passionnées dont l'amour tragique eût remué les cœurs dans le cadre vétuste qui souriait à l'imagination. Victor Hugo écrit à vingt et un ans une critique de *Quentin Durward*, et il est curieux de noter les réserves qu'il apporte à ses louanges. Malgré la couleur qu'il lui reconnaît, Walter Scott lui semble prosaïque; il voudrait l'unir à Homère pour créer un roman qui soit à la fois un drame et une épopée. On sait comment il a réalisé ce rêve. Le 14 janvier 1831, était terminé le manuscrit de *Notre-Dame de Paris*. On peut assurément y chercher comment Victor Hugo se rattache à Walter Scott; on y voit surtout comment il le dépasse.

L'influence de Byron fut à la fois plus décisive et plus durable. Ce n'est pas qu'on ait compris en France toute la valeur et la portée de son œuvre. Il fallait être Anglais pour s'intéresser à la satire politique et religieuse qui en faisait peut-être la plus vive originalité. Mais c'est Byron qui a, en somme, fourni les traits les plus caractéristiques du héros romantique. C'est lui qui est le père de ce jeune homme fatal qui fait alors rêver les jeunes filles et qui paraît aux jeunes gens une force d'autant plus émouvante qu'elle va plus aveugle. Un scepticisme désabusé, une sorte de pessimisme élégant, cette mode venait d'Angleterre, et Byron en fut l'annonciateur.

Voilà, à très peu près, les éléments qui, dans la formation de notre romantisme, nous vinrent des littératures du Nord. On pourrait en signaler quelques autres, mais d'importance fort secondaire. Est-il nécessaire, par exemple, de s'attarder longuement sur Shelley et les lakists dont on ne voit guère la trace que dans les vers de Sainte-Beuve?

Est-ce à dire qu'en dehors de ces sources, il n'en existe aucune autre où nos romantiques aient alors puisé? Je crois, au contraire, et je me propose de faire voir que le rôle de l'Espagne n'a pas été médiocre. Si elle est loin d'avoir toujours été pour nos romantiques une terre bien connue, elle n'a jamais cessé d'être pour eux une terre promise, et c'est en allant vers elle qu'ils ont rencontré quelques-unes de leurs plus brillantes inspirations.

Comment pouvait-elle s'adapter aux conditions générales de notre romantisme? Les circonstances politiques semblaient devoir l'écarter. Sans doute le romantisme en France est d'abord catholique et monarchique à la suite de Chateaubriand et par réaction

contre l'esprit du XVIIIe siècle; mais il ne tarde point à échapper au malentendu qui embarrasse ses premiers pas, et, à mesure qu'il prend conscience de lui-même, il développe son fond révolutionnaire et se dresse contre les barrières du despotisme. Dès la fin de la Restauration et sous le gouvernement de Juillet, il apparaît comme une des manifestations les plus éclatantes de l'opposition libérale. Quels exemples pouvait-il demander à la très catholique Espagne? Précisément ceux qu'il recommandait de ne pas suivre. Les exilés qui avaient franchi les Pyrénées racontaient les nouvelles qu'ils recevaient de leur pays. Et c'était l'histoire lamentable de la réaction imposée par Ferdinand VII, de ce régime d'oppression qui, à partir de l'intervention du duc d'Angoulême, ne cessa de chercher ses meilleurs moyens de gouvernement dans la terreur et la délation. L'Espagne attirait d'autant plus les regards de nos romantiques qu'elle leur fournissait, par les excès mêmes dont elle était victime, les plus irréfutables arguments contre l'absolutisme.

Les romantiques espagnols seront presque tous des hommes mûrs qui, avant leur exil, avaient rempli des fonctions importantes. Ce seront des libéraux, mais qui ne deviendront jamais des anticléricaux. Ils se refuseront toujours à subordonner la morale à l'art. Les romantiques français, au contraire, sont des jeunes gens qui contre le terne avènement de la bourgeoisie chère à Louis-Philippe font éclater une protestation violente, écarlate. Comme l'écrit Gautier, le monde se divise pour eux en flamboyants et grisâtres. Et l'Espagne leur apparaît flamboyante. Ils s'en servent comme d'une arme excellente contre la bourgeoisie. Dans les peintures fantaisistes qu'on leur en présente, elle se dresse en une auréole comme le pays le moins « philistin. »

Elle leur permet surtout de partir en guerre contre le milieu littéraire auquel ils se heurtent. La tradition classique, qu'ils veulent renverser et dont, à vrai dire, ils ne triompheront jamais, ne s'appuie pas seulement sur des pouvoirs solidement constitués comme les Collèges ou comme l'Académie française. Malgré l'épuisement des genres qu'elle s'obstine à imposer, elle se sent soutenue par le succès européen dont elle a joui, elle se sait surtout conforme à quelques-unes des plus éminentes qualités du génie national. Comment ébranler cette Bastille littéraire? Dans cet assaut furieux l'Espagne pouvait fournir les armes les plus redoutables. Elle prêchait, par les plus illustres exemples, le retour aux sujets nationaux. Elle enseignait, nous verrons comment, à réin-

troduire l'historique dans le romanesque, à opposer et à fondre le grotesque et le sublime, le bouffon et l'horrible, et à jeter enfin le lyrisme à pleins flots dans le drame.

Ce n'est pas à l'aurore de notre romantisme qu'on lui a demandé ces leçons. La littérature d'émigrés qui le précède et le prépare n'a pas médiocrement enrichi sa sensibilité artistique; mais elle défend des idées qu'il rejettera et soutient une cause dont il finira par devenir le plus violent adversaire. Des noms comme ceux de Sénancour ou de Mme de Staël échappent à peu près complètement à notre enquête. Si quelque influence étrangère s'exerce alors, elle vient du Nord où elle a élaboré une matière que J.-J. Rousseau lui avait d'abord fournie. L'Espagne ne commence à intervenir qu'avec Chateaubriand qui s'avise de lui demander un cadre somptueux pour sa hautaine mélancolie.

Le voyage que Nodier fait en 1827 au pays d'*Inès de las Sierras* met à la mode dans son groupe une terre dont il ne semble guère cependant avoir senti la savoureuse originalité. L'aventure qu'il conte, sauf quelques détails secondaires, aurait tout aussi bien pu se passer dans une des villes chères à Hoffmann. L'indication qu'il donne ne sera pourtant pas négligée, et d'autres ne tarderont point à aller chercher *tras los montes* des couleurs plus fortes et plus précises.

La grande période d'activité du romantisme va de la révolution de 1830 à celle de 1848, ou, si l'on préfère des dates littéraires, du triomphe d'*Hernani* à la chute des *Burgraves*. « Peu de temps après, écrit G. Brandes, Nodier est couché dans la tombe, Hugo est exilé à Jersey, Dumas fait de la littérature une industrie, Sainte-Beuve et Gautier entrent dans le cercle de la princesse Mathilde, Mérimée trône à la cour d'amour de l'impératrice Eugénie, Musset est assis devant son verre d'absinthe, et George Sand se retire à Nohant. » Quelques réserves que comporte ce résumé, il semble bien que vers 1850 nous entrions dans une nouvelle période.

Sans doute, le romantisme n'est pas mort. La forme d'imagination qu'il a exaltée ne cesse de se retrouver dans des œuvres qui en sont comme les dernières flammes. On pourrait même soutenir qu'elle survit, aujourd'hui, dans des drames qui ne dépareraient pas trop « l'époque fulgurante ». En réalité, ce qui demeure alors du romantisme, ce sont les œuvres qui sont nées de lui et qui l'ont profondément transformé, s'il est vrai de dire que la superstition de la couleur locale nous a donné peu à peu le

goût et le sens de l'histoire, et si l'on accepte que le roman réaliste n'ait eu qu'à appliquer à la vie de tous les jours les procédés dont on vantait l'excellence pour la peinture du passé. Dans la dernière phase de cette évolution, l'Espagne imprime sa marque sur plus d'un livre considérable, mais son influence est, en somme, assez restreinte et intermittente, et il nous suffira de déterminer la part qui lui revient dans la modification d'un idéal où était entré un peu de son génie.

C'est naturellement sur la période où le romantisme français est arrivé à son plein épanouissement que portera le principal effort de notre recherche. Nous consulterons la plupart des œuvres où se peut le mieux saisir le rôle de l'Espagne, mais nous n'insisterons que sur celles dont la gloire est assurée. On a mis à la mode dans ces dernières années la lecture patiente des revues et des journaux de l'époque étudiée. N'est-ce pas là qu'il convient de chercher l'opinion moyenne sur laquelle nous égarent les grands écrivains, puisque précisément ils ne sont grands que parce qu'ils la dépassent? On voit assez les dangers de cette méthode, si elle était poussée à l'excès et nous condamnait à ne connaître que le sentiment des médiocres. Son principe est d'ailleurs singulièrement discutable. Le chef-d'œuvre est presque toujours une œuvre qui, comme on dit, était dans l'air. Il ne fausse pas le réel; il exalte l'inconscient et magnifie le latent. Si le panache espagnol flotte dans des vers immortels, c'est sur ceux-là que s'arrêtera de préférence notre regard. Sans négliger de ramasser en route des documents précieux par leur signification, sinon par leur valeur littéraire, nous ne croirons point manquer à la bonne méthode en nous attardant sur les sommets. D'autre part, l'importance que nous accorderons aux genres cultivés par nos romantiques ne saurait dépendre de leur valeur intrinsèque, mais de la place plus ou moins grande qu'ils ont laissé prendre à l'influence espagnole. Faudra-t-il s'étonner, par exemple, de notre insistance sur le drame, puisqu'il est allé chercher une bonne partie de sa doctrine et de son inspiration dans la comedia de Lope et de Calderon? N'est-ce pas d'ailleurs autour de lui que s'est livrée la grande bataille [1]?

1. Il manquera à ce livre un chapitre qui l'aurait grossi démesurément. C'est celui que je comptais d'abord consacrer au rôle de l'Espagne dans les romans, les contes en vers et en prose, les nouvelles et les mémoires de notre romantisme. Cette lacune sera comblée dans un autre ouvrage.

Dans le domaine ainsi limité où s'enferme notre enquête, sur quels points la ferons-nous porter? Une étude de littérature comparée serait assez vaine si elle se contentait de signaler des rapprochements plus ou moins contestables, et elle risquerait de devenir dangereuse si elle ne servait qu'à fournir une nouvelle matière au préjugé courant sur l'originalité littéraire. Il n'importe pas beaucoup de savoir que dans *Hernani* ou dans *Ruy Blas* Victor Hugo a mis en œuvre une ou deux scènes d'une comedia à laquelle on n'avait pas d'abord songé. Mais si, dans ce renouvellement de l'imagination française dont il est le plus illustre représentant, l'idée qu'on se faisait de l'Espagne et les peintures qu'on en connaissait ont exercé une action féconde, rien ne nous intéresse plus directement que l'étude de cette idée, que la contemplation de ces peintures. Nous n'avons pas de plus sûr moyen de dégager, par une analyse impartiale, les caractères essentiels d'une des phases les plus brillantes de notre histoire littéraire.

La première précaution à prendre dans cette recherche délicate, c'est de ne faire intervenir aucun élément postérieur. Et c'est pourquoi nous avons d'abord à nous demander comment la France, à l'époque romantique, a connu l'Espagne.

CHAPITRE PREMIER

COMMENT LES ROMANTIQUES FRANÇAIS ONT CONNU L'ESPAGNE

1. — L'Espagne dans la littérature française classique.

Dans l'ardeur de la lutte, les romantiques français n'ont eu garde de ménager l'école représentée par cette vieille perruque de Boileau et par ce polisson de Racine. Il semble même plus d'une fois que pour l'établissement de leurs théories critiques ils n'aient cherché qu'à prendre le contre-pied de la tradition classique. En réalité, ils n'ont pas été aussi révolutionnaires qu'ils l'ont prétendu. Ils ont eu beau coiffer « du bonnet rouge » leur vieux dictionnaire ; ils ne pouvaient pas oublier l'enseignement qu'ils avaient reçu. Des idées qu'ils avaient et qu'ils conservèrent sur l'Espagne, une partie leur venait de leur éducation. Ils les avaient recueillies au cours des lectures françaises qu'on avait infligées à leur jeunesse, et, comme elles favorisaient leur doctrine, ils ne les discutèrent point. Quelle était donc l'image de l'Espagne qui leur apparaissait dans leurs livres classiques?

On y trouvait encore des traits dont le dessin avait été tracé au XVIe siècle. C'est au delà des Pyrénées qu'on faisait naître et fleurir une des formes les plus brillantes du romanesque, celle dont le plus illustre représentant demeure le fameux Amadis. On avait tort assurément. Les romans dont la vogue parut une maladie dont le seul Cervantes découvrit le remède, toutes ces fictions qui firent pousser tant de soupirs, et, comme on disait alors, « lâcher tant de complaintes, » toutes, plus ou moins directement, venaient de l'étranger. L'âme celtique les avait fait éclore; sur leur berceau s'étaient penchées les fées de la France du Nord

ou la mélancolie des Portugais. Mais, qu'il fût de Gaule ou de Portugal, Amadis n'avait nulle part laissé une plus riche postérité que sur la terre où don Quichotte de la Manche l'avait blessé au cœur en brisant sa lance contre l'aile d'un moulin. Aussi restait-il à jamais fixé dans sa patrie d'adoption. Alors, comme aujourd'hui, chevaleresque et espagnol paraissaient synonymes.

Les soldats, qui, sur les champs de bataille de l'Europe, firent retentir les sonorités castillanes laissèrent de leur tempérament national une impression qui, après avoir soulevé la terreur, éveilla plus tard le sourire. Brantôme écrivait d'eux avec une sincère admiration : « Et eussiez dict que c'estoient des princes, tant ils estoient rogues et marchoient arrogamment et de belle grâce. » Cette attitude fournira au siècle suivant la matière de nombreuses caricatures. Elle permettra la création d'un type dont les diverses épreuves réjouiront longtemps nos aïeux. Mais, même au plus fort de la vogue du capitan matamore, et malgré toutes les haines accumulées depuis la Ligue jusqu'à la Fronde, on ne parle pas sans estime de cette morgue caractéristique de l'âme espagnole que la sympathie de La Fontaine déclarera « plus grande encore que folle. »

Qu'ajoute à ce portrait notre littérature classique? L'Espagne y pénétrait à peu près dans tous les genres. Elle nous envoyait des livres de morale et de théologie dont le mysticisme sensuel et l'ingéniosité parfois extravagante cherchaient à s'infiltrer dans notre catholicisme. Nos romantiques n'y ont jamais jeté les yeux. C'est à d'autres sources qu'ils iront puiser leurs idées sur la dévotion espagnole. Ils ont, au contraire, beaucoup retenu du tableau de l'Espagne qu'ils contemplaient dans le roman et au théâtre.

Le roman espagnol apparaît dans notre XVIIe siècle sous deux formes principales, la picaresque et l'hispano-mauresque. D'abord et surtout la picaresque. J'ai dit ailleurs [1] les raisons du succès de ces autobiographies qui permettent à un pauvre diable, en passant d'un maître à un autre, de nous faire une plaisante satire des diverses classes de la société. De cette production innombrable nos romantiques ne semblent guère avoir connu que trois ou quatre exemplaires. Le *Lazarille de Tormes* avait fondé le genre. Depuis 1561, et sans sortir du XVIIe siècle, il avait été traduit dix fois en français. C'est à Paris qu'en 1620 Juan de Luna en avait

1. *La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900, chap. IV (Paul Scarron et l'imitation burlesque de la comedia).

fait imprimer sa célèbre continuation; c'est à Paris enfin qu'en 1801 l'éditeur Didot mettra en vente une nouvelle traduction dont la publication est déjà significative. Lazarille perdait beaucoup à passer au français; il conservait cependant l'attrait spécial que lui donnaient ses tribulations à la recherche d'une maison où il rencontrât en échange de ses services un morceau de pain mesuré à son appétit. Son éducation par un aveugle retors, son ingéniosité à s'assouplir à ses diverses conditions jusqu'au jour où le mariage lui assure un bien-être qu'il n'a à payer que d'un peu de complaisance, tout ce qu'il y avait malgré tout d'humain dans les bizarreries de son existence en faisaient un type aussi généralement intelligible que particulièrement pittoresque. Et comment oublier, quand il les eut décrites, les figures de l'alguazil ou du chapelain, du moine marchand d'indulgences ou de l'hidalgo drapant sa misère dans son orgueil!

Le *Guzman de Alfarache*, que prisait si fort Chapelain qui le traduisit, s'attardait trop volontiers dans des discours moraux. Heureusement on pouvait les sauter, et, à la suite du héros, tour à tour décrotteur dans une mauvaise auberge, voleur à Madrid, soldat à Gênes et bouffon à Rome, on faisait une promenade dont les étapes apparaissaient toujours plus plaisantes. Il y avait aussi une assez fine psychologie dans cette *Vie de l'écuyer Marcos de Obregon* qui fut apportée de Madrid à d'Audiguier « au sortir de la presse; » mais il n'est pas bien sûr que nos romantiques l'aient connue autrement qu'à travers les épisodes qui en passèrent dans *Gil Blas*. Le « témoin » qui nous raconte la vie de Victor Hugo et qui a puisé à la meilleure des sources d'information, se laisse aller à d'assez fâcheuses confusions. Il parle du livre comme d'un ouvrage en quatre gros volumes. Il lui aurait suffi d'en parcourir un seul pour arriver au bout [1]. Peut-être n'en avait-il lu que le titre; il n'ignorait pourtant pas tout de l'esprit qui l'animait.

Cette matière picaresque, qui enchanta si fort Paris, lorsqu'il fut débarrassé de Richelieu, se retrouvait, en effet, dans le *Francion* de Sorel et dans ce *Roman comique* de Scarron qui inspirera *Le Capitaine Fracasse* de Gautier. Elle s'était adaptée sans effort à un sujet français. Sous le règne du burlesque, le picaresque avait eu ses grandes et ses petites entrées dans notre littérature. Jamais cependant il ne s'est mêlé plus harmonieusement à l'esprit français

1. Cf. Menéndez Pelayo, *Hist. de las ideas estéticas en España*, t. V, p. 374, note 1.

que dans le fameux roman de Lesage. Assurément Gil Blas visait avant tout dans ses satires son temps et son pays. Il n'en reste pas moins qu'il brossait des décors espagnols avec une vérité telle que Voltaire en faisait remonter le mérite à Vicente Espinel. La question intéressa Victor Hugo. Jusqu'à quel point faut-il accepter ce qu'il nous raconte du mémoire sur *Gil Blas* présenté en 1819 à l'Académie française? Fut-il une victime, et le comte de Neufchâteau manqua-t-il de scrupule? Il nous suffit de savoir qu'avec l'aide de son frère Abel, Victor Hugo s'est occupé des sources d'un roman qu'il n'a pas pu lire sans y rencontrer la quintessence du picaresque espagnol.

Qu'en a-t-il retiré? Des impressions que corroborait le souvenir ou la représentation des comédies où Figaro passe, avec plus d'esprit que Gil Blas, par des fortunes analogues. Les classiques avaient prôné le beau dans son idéale universalité. Si, selon le précepte de *La Préface de Cromwell*, les romantiques devaient lui substituer le *caractéristique*, que d'exemples précieux leur fournissait le roman picaresque! La couleur locale n'y était point jetée par touches criardes; elle brillait d'un éclat naturel dans les gestes comme dans les costumes des personnages aux divers degrés de la hiérarchie sociale. Elle permettait d'échapper à l'abstrait sans tomber dans le commun, puisque, comme l'exigeait Victor Hugo, elle donnait de l'accent au vulgaire même et au trivial.

Si spécial que parût le héros du roman picaresque, il n'était cependant qu'une épreuve originale d'un des types éternels du drame. Héritier de l'esclave de la comédie antique, il en gardait les ruses et la souplesse, mais la liberté qu'il avait conquise lui avait donné de nouvelles ressources. Elle avait enrichi son caractère d'une complexité plus piquante. C'est en Espagne que s'était le plus heureusement élaborée l'évolution de ce valet inséparable, depuis la *Célestine*, du « galán » dont il sert, en les raillant, les amours exaltées [1]. Molière l'avait mis à profit; Scarron l'avait exploité. Les romantiques, qui arrachent comme des ronces les barrières plantées aux avenues des genres, n'hésitent pas à jeter dans le drame ce personnage de comédie. Après avoir exercé leur verve aux dépens du confident de tragédie, il faut bien qu'ils le remplacent. Comme le monologue n'y suffit pas, ils s'adressent au valet. Loin de lui reprocher sa familiarité, ils l'exagèrent pour ne

1 Cf. mon Introduction à *La Célestine* (dans la collection des Cent Chefs-d'œuvre étrangers, Paris, 1921).

pas fausser cette unité de ton qu'ils recherchent en la combattant. Le comique hurle avec l'horrible qui s'accommode mieux du grotesque. Et c'est pourquoi Scapin et Mascarille n'entraient pas dans le drame romantique avec autant d'aisance qu'un fripon ou qu'un gueux. Mieux encore que la comedia, le roman picaresque, directement ou indirectement connu, fournissait à Victor Hugo et à ses disciples « flamboyants » les plus belles couleurs à broyer sur leur palette. C'est cette matière espagnole qu'ils tritureront pour en tirer de la misère truculente et de magnifiques haillons.

Le roman hispano-mauresque leur faisait voir l'Espagne sous un jour différent. Je doute fort qu'ils aient connu la charmante nouvelle qui semble avoir créé le genre. *L'histoire de l'Abencérage et de la belle Jarifa* [1] nous conte les amours d'Abindarraez. Rien n'égale l'ardeur et la loyauté de ce Maure plus héroïque que Régulus qui, pour hésiter à reprendre au jour fixé ses fers, n'avait pas, comme lui, la suprême excuse de la passion. Rien n'égale non plus la générosité castillane du gouverneur d'Alora, si ce n'est l'inexpugnable tendresse de Jarifa. Dans un décor oriental, des combats merveilleux d'amour et de courtoisie, quel enchantement pour nos romantiques! S'ils ne l'ont pas goûté dans l'original, tout au moins en ont-ils vu briller le reflet dans les romances morisques qu'inspira la fidèle amante du Maure esclave de sa parole.

Ils ont, au contraire, eu entre les mains la traduction que Sané fit imprimer en 1809 des *Guerres civiles de Grenade* [2]. Ginés Perez de Hita, qui, suivant un subterfuge alors en honneur, les déclare traduites d'un livre arabe, n'a guère donné une forme historique qu'à la deuxième partie qui traite de la rébellion des Morisques sous Philippe II. La première partie, qui eut une fortune européenne, a l'allure d'un roman. Le titre nous annonce l'histoire des Zégris et des Abencérages et de leurs guerres civiles

1. *La Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* passa pour authentique et fut attribuée à Antonio de Villegas, qui s'est sans doute contenté d'en faire l'adaptation et qui l'a insérée en 1565 dans son *Inventario de obras en metro castellano*. Elle se rencontre dans certaines éditions de la *Diana* de Montemôr postérieures à la mort de l'auteur.

2. Cf. dans l'*Histoire de la littérature espagnole* de Bouterwek (Paris, 1812), la note 1 de la page 189 du premier tome : « Il existe de cet ouvrage (celui de Ginés Perez de Hita : *Historia de los Vandos de los Zegris y Abencerrages, caballeros moros de Granada*) une contrefaçon imprimée à Paris en 1660, intitulée : *Historia de las guerras civiles de Granada*. Des mots français imprimés en marge indiquent qu'on se servait alors de ce livre en France pour apprendre l'espagnol. »

ainsi que des combats entre Maures et chrétiens jusqu'au jour où Ferdinand le Catholique entra triomphant dans Grenade. Mais à l'histoire promise se mêlent tant de fictions qu'il est bien difficile de la faire entrer dans un cadre déterminé. Au milieu des combats et des fêtes sous les yeux des dames, des noms éclatent qu'on n'oubliera plus. Le vaillant Muza et le maître de Calatrava, don Rodrigo Téllez Girón, sont-ils plutôt des héros ou des symboles? Pour parler ainsi à l'imagination, il faut bien qu'ils aient franchi les bornes du réel. Quelle est la part exacte de la vérité dans la description de ces querelles intestines qui jettent sur les plus galantes broderies le sang du patio des Lions? Le guide qui promène le visiteur à travers les arabesques de l'Alhambra sait les détails; l'histoire les ignore.

Elle ignore plus encore la vie des personnages qui s'agitent dans les autres épreuves du roman morisque. A mesure que le succès le favorise, la convention s'y introduit jusqu'au moment où elle en est seule maîtresse. On reprend, sans s'en lasser jamais, la peinture attendrissante d'une passion qui passe par-dessus la différence des races et qui met un moment en conflit la religion des vainqueurs et le culte des vaincus. Cette exaltation d'une nouvelle chevalerie pénètre même dans le roman picaresque. Déjà, dans le *Guzman*, un chapitre entier, un des plus longs, nous décrivait la fidélité patiente du Maure Osmin qui, pour se rapprocher de Daraja, consent aux plus humbles travestissements. Et cet épisode de noble bravoure autant que d'adresse subtile ne paraissait pas déplacé dans l'autobiographie d'un aventurier de bas étage.

Ce roman d'une si particulière couleur, nos romantiques ne l'ont pas seulement connu par des traductions. Ils en respiraient le parfum dans les imitations qu'on n'avait pas cessé d'en faire en France. Ils n'avaient assurément parcouru ni l'*Histoire des guerres civiles de Grenade* de Mlle de la Roche Guilhen [1], ni l'*Histoire de la conquête de Grenade* de Mme Gomez; mais sans doute ils avaient jeté les yeux sur l'*Almahide* de Mlle de Scudéry, et sur la *Zaïde* de Mme de Lafayette. Et comment n'auraient-ils pas été frappés de la continuité d'une littérature dont le *Gonzalve de Cordoue* de Florian est loin d'épuiser le succès au XVIIIe siècle et qui aboutit à ce *Dernier Abencérage* où Chateaubriand imite de Pérez de Hita le romance d'Abenámar, « moro de la morería? »

Les adaptateurs français du roman hispano-mauresque avaient

1. Paris, 1683.

exagéré son caractère sentimental. Nos romantiques, qui se déclareront les ennemis farouches de la fadeur, y rencontreront cependant un tableau de l'Espagne galante qui séduira leur imagination. Ils renforceront les couleurs trop ternes, mais, dans leur réaction contre le style empire, contre le goût troubadour, ils n'auront garde de renoncer à une inspiration qui favorisait leur lyrisme. L'Espagne leur fournira d'ailleurs le moyen de la renouveler en lui donnant un accent plus vigoureux. Ils feront, en effet, connaissance avec ces romances de frontières d'où était sorti le roman morisque et que la France avait ignorés jusque-là. Et ils y trouveront précisément tout le pittoresque qu'ils rêvaient d'ajouter à la galanterie hispano-mauresque.

Le théâtre qu'ils prétendirent remplacer leur donnait de l'Espagne une image plus précise encore et plus complexe. Ce qu'ils en conservèrent sans le dire, et ce qu'ils se piquèrent d'y admirer, ce qu'on s'est plu quelquefois à appeler le romantisme de nos classiques, qu'est-ce donc, si ce n'est une couleur qui avait d'abord brillé dans la comedia?

La tragédie a été la bête noire de nos romantiques. Mais ils ont pris soin de distinguer entre les froides élucubrations des disciples de Voltaire et les chefs-d'œuvre dont on leur avait imposé l'admiration sur les bancs de collège. Ils affectent même d'opposer à Racine le grand Corneille victime des erreurs d'une poétique de pédants. Ils louent *Le Cid*, et ils ont bien raison. Ils en fausseront le ressort principal, mais ils chercheront à s'en servir. On pourrait même soutenir que leur drame n'a pas une autre âme que la tragi-comédie où se découvre chez nous pour la première fois le théâtre moderne. Et cette âme ne vit que d'un sentiment d'abord élaboré en Espagne. Sans revenir sur la différence qui sépare le point d'honneur de la volonté, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que l'un n'est que l'exaltation de l'autre, et que Corneille atteignit l'essence même du drame en mettant au premier plan sur la scène les idées et les situations qu'il engendrait [1]. Sans doute l'émotion dans *Le Cid* jaillit surtout du conflit entre l'honneur et l'amour. Mais Corneille ne cesse de se persuader que la volonté est d'autant plus haute qu'elle triomphe plus glorieusement et plus complètement de la passion. Il en arrive à entendre l'honneur dans le sens qui sera cher aux romantiques.

1. Cf. E. Martinenche, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine*, Paris, Hachette, 1900 (Chap. I et III).

Lorsque, dans son *Discours sur l'utilité et les parties du poème dramatique*, il parle de « cette grandeur d'âme d'un caractère brillant et élevé qui peut accompagner même des crimes et faire admirer dans ses détestables actions la source dont elles partent, » ne trace-t-il pas à l'avance le portrait du héros de l'école qui fut jeune en 1830? Qu'est-ce que sa théorie de la « gloire, » avec ses subtiles exagérations, sinon une apologie de l'individualisme le plus effréné? En sacrifiant ainsi l'amour à sa conception de la volonté, il subordonne l'universel au particulier, et du même coup permet l'usage de couleurs à la fois plus intenses et plus rares. L'amour est intelligible dans tous les décors. Il trouve sa place dans la moindre chaumière comme dans « un palais à volonté. » Partout où l'homme est homme, il peut aussi faire preuve de l'énergie que lui inspire le sentiment de sa dignité. Mais le point d'honneur, avec ses âpres exigences, avec les commandements inéluctables de sa sanglante théologie, ne hurlera-t-il pas si on le transporte en dehors de sa patrie, s'il ne dispose pas, pour exercer sa vengeance, de quelque bonne lame de Tolède? Quel autre sentiment pouvait mieux se prêter à l'inévitable couleur locale? Que cette couleur fût délicate à manier, c'est une autre affaire, et Mariano de Larra ne raillera pas sans raison la peinture de l'honneur espagnol dans *Hernani*. Retenons seulement que, depuis *Le Cid*, il demeure entendu que c'est dans l'expression de ce sentiment qu'on a chance de faire palpiter l'âme tragique de l'Espagne.

Quant à l'amour, dont Corneille se défiait comme d'une faiblesse, nous verrons comment nos romantiques trouveront dans les traductions de la comedia les moyens de l'accommoder avec l'honneur. Ils ne chercheront pas à en dégager les formes éternelles à travers les particularités du milieu; ils ne se piqueront pas non plus d'en représenter de nouvelles nuances. Ils le réduiront à peu près à une ardeur dont la violence élémentaire correspondra assez exactement au farouche aveuglement du point d'honneur. Ce sera « l'amour jaloux » qui bouillonnera « dans les têtes, » et ne se préoccupera pas plus de mettre à nu les âmes dans leur riche complexité que de mettre les corps à l'abri de la tempête et de l'éclair [1]. Le drame romantique ne se substituera à la tragédie classique qu'en revenant à l'Espagne d'où Corneille l'avait dégagée.

La matière espagnole n'était pas beaucoup moins abondante

1. Ah! quand l'amour jaloux... (*Hernani*, I, 2).

dans notre comédie classique que dans notre tragédie, mais Molière l'avait si bien pétrie de ses mains créatrices qu'on n'y voyait plus la moindre couleur étrangère. Nos romantiques n'ont guère reconnu une allure castillane qu'au héros du *Festin de pierre* ; mais ce héros-là a été tellement transformé et, à leurs yeux, éclipsé par celui de Byron, qu'à travers don Juan c'est d'abord une influence anglaise qui s'exerce sur eux. « Quel dommage, écrit M. Menéndez y Pelayo [1], qu'à sa connaissance admirable du cœur humain Molière n'ait point ajouté la sincérité d'une conviction religieuse qu'il n'eut jamais, et la noblesse de l'idéal chevaleresque dont il est plus éloigné encore ! Les circonstances de sa vie nous expliquent pourquoi il était plus propre à étudier et à peindre sur le vif des avares, des hypocrites, des médecins pédants et des maris ridicules qu'à saisir dans leurs racines des âmes d'une aussi superbe lignée que l'âme de don Juan. » M. Menéndez y Pelayo reproche, en somme, à Molière de n'avoir pas écrit un don Juan romantique. Si notre grand comique a préféré donner à son sujet une plus large humanité, sans lui enlever d'ailleurs son caractère singulier [2], il n'en a pas moins senti ce qu'il y avait de charmant dans la liberté brillante de la comedia. Il lui est même arrivé d'en présenter une image assez nette. *Le Sicilien*, par exemple, montrait, dans la forme comme dans le ton et les costumes des personnages et jusque dans la mise en scène, une fantaisie qui fera songer à Shakespeare, mais qui vient de Lope ou de Calderon. Rien n'a plus enchanté nos romantiques dans l'œuvre de Molière que ses tendances vers une comédie libre, et ce qu'ils ont le plus admiré chez lui, c'était, sans qu'ils s'en doutassent, comme un reflet de la comedia.

La tragi-comédie du XVIIe siècle leur offrait des copies ou des adaptations plus directes de l'Espagne [3]. Malgré les transformations que la contrainte des règles avait imposées à l'auteur du *Menteur* et de sa *Suite*, malgré la gêne qu'éprouvait son génie tragique à développer une intrigue qui demandait une souplesse

1. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. IV.

2. Cf. Loret annonçant dans sa *Muse historique* du 14 février 1665 *Le Festin de pierre* :

Il est fin, à son ordinaire,
Et d'un singulier caractère.

3. On en trouvera le détail dans un livre qu'on m'excusera de citer encore pour n'avoir pas à me répéter. Voir, en particulier, les chapitres II et IV de *La Comedia spagnole en France de Hardy à Racine*.

légère et superficielle, et quel que fût son effort pour donner à son cadre et à ses personnages une couleur plus française et plus humaine, tout n'avait pas disparu du pittoresque d'Alarcon et de Lope de Vega. Dans les malices gauloises de Cliton on entendait l'écho des railleries du « gracioso. » Loin de choquer nos romantiques, ces bouffonneries les ravissaient, quand elles éclatent à propos des plus délicates générosités. Corneille finit par s'apercevoir que les « beaux sentiments et les beaux vers » de sa *Suite* paraissaient déplacés à côté des « badinages » de Lyse et de son amoureux. Pour ceux qui voudront faire « gambader Sganarelle autour de don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust [1], » la contradiction qu'il relevait entre le ton « trop sérieux » et le sujet de sa « pièce si enjouée » passera pour un des plus heureux efforts de son art.

C'est ce mélange, où l'Espagne transparaissait, que nos romantiques applaudiront dans l'œuvre de ceux qu'ils affecteront d'arracher à un injuste oubli. Rien de plus significatif, à ce propos, que le titre du livre dans lequel Gautier réhabilite ces *poetae minores.* S'il les appelle « les grotesques, » c'est que dans leur œuvre il voit comme une ébauche de la forme d'art dont la *Préface de Cromwell* proclame le nécessaire avènement. Sur les ruines du faux tragique, il élève le trône de ce pauvre diable de Scarron. Le burlesque avait été en Espagne la satire d'un travers national; il y avait fleuri au moment où un peuple en décadence voyait ses gestes farouchement héroïques se transformer en une caricature outrée par la violence du contraste entre son rêve et la réalité. Scarron avait essayé d'en faire le grossissement de l'esprit gaulois, et sa vogue avait été grande sur un théâtre qui avait abusé des grands mots sonores pour exprimer les héroïsmes les plus bizarres. Sous sa forme originale comme sous sa forme française, ce burlesque différait profondément du grotesque tel que le définira Victor Hugo, mais nous aurons à montrer qu'il en a été le point de départ. Vouloir, comme le recommandera la théorie romantique, ajouter Scarron à Pierre Corneille, ne sera-ce pas, dans une certaine mesure, unir la comedia ironique de Francisco de Rojas ou de Castillo Solórzano à la comedia héroïque de Lope de Vega ou de Guillen de Castro?

Cette union s'annonçait déjà au XVII[e] siècle dans plus d'une scène tragi-comique. Plus d'une fois, il semble qu'on entende

1. *Préface de Cromwell*, Paris, 1897, p. 201.

résonner des vers romantiques, et chaque fois c'est une sonorité espagnole dont on perçoit l'écho. Dans la *Laure persécutée* de Rotrou, les beaux serments d'Octave devant la porte de la bien-aimée, l'histoire d'amour qu'il réclame et qu'il arrête en son commencement, les ingénieux sophismes par lesquels il endort la protestation de son honneur, ce gracieux lyrisme qui éveille le sourire en même temps que l'émotion, tout cela avait été d'abord indiqué par Lope de Vega [1].

Dans les *Galanteries du duc d'Ossonne,* Emilie, qui vient de poser sa bougie allumée, se trouve brusquement en présence du duc. — « Qui vous amène ici? » s'écrie-t-elle. Et le duc lui répond :

> Deux aveugles, Madame : Amour et la Fortune.
> Je veux bien toutefois, si je vous importune,
> Reprendre le chemin par où je suis venu.

Et comme Emilie se plaint de la peur qu'il lui a causée, il s'empresse de lui répliquer :

> N'en ayez point, Madame; au contraire, croyez
> Que je mourrai d'ennui si vous ne m'octroyez,
> Avec l'impunité de mon audace extrême,
> La licence de dire à quel point je vous aime.
> Mes yeux, que la douceur des vôtres a ravis,
> Vous livrèrent mon cœur sitôt que je vous vis,
> Sans avoir jamais pu vous découvrir mon âme.
> De là vient qu'emporté par l'ardeur de ma flamme,
> J'étais venu rêveur devant votre logis [2].

Prononcez ces vers avec le ton d'impertinente élégance qu'ils réclament, et dites si Jean de Mairet, en conservant à son héros une attitude castillane, ne semble pas lui donner un geste romantique.

Les jeux de mots, que ne dédaignera pas Victor Hugo, ne pénètrent pas seulement, à la suite de Quevedo, dans les écrits satiriques d'un Cyrano nous montrant dans les enfers Jason aux prises avec des courtisans qui en veülent comme lui à la Toison, ou le bretteur Bouteville en conversation avec les grammairiens grecs qui ont inventé le duel. Scarron n'a eu garde de mépriser les calembours de Rojas; il les multiplie, au contraire, et leur demande

1. Cf. la seconde journée de la *Laura perseguida* de Lope de Vega et la *Laure persécutée* de Rotrou (IV, 2).
2. *Les galanteries du duc d'Ossonne,* II, 3.

une bonne partie de son comique. S'il pousse trop souvent l'équivoque jusqu'à la plus licencieuse brutalité, il lui arrive, en renchérissant sur son modèle, de donner à sa verve une énormité qui la modernise. Lorsque son Capitan prend pour chambre l'Univers et pour flambeau la Lune, quand il fait de l'herbe son matelas et des rochers son chevet, cette caricature de l'Espagne revêt dans quelques vers une grandeur fantastique qui a fait songer à Victor Hugo [1]. *Don Japhet d'Arménie* n'a pas seulement tiré de *El marqués de Cigarral* des effets d'un comique souvent assez bas. Il s'en dégage parfois une sorte de lyrisme bouffon qui fait à l'avance la parodie des tirades et des répliques romantiques [2].

Les burlesques, qui se divertissent à mêler l'emphase et le grotesque, ne sont pas les seuls à introduire la fantaisie dans la monotonie de l'alexandrin classique. Le grand Corneille en fournirait de nombreux exemples. Il n'en a laissé nulle part de plus caractéristiques que dans la comédie héroïque qu'il écrivit après avoir lu de Lope de Vega *El palacio confuso* et *El perro del hortelano*. Ce n'est pas seulement la coupe du vers qui rapproche parfois *Don Sanche* du drame romantique. « Je suis fils d'un pêcheur, » s'écrie son héros, « mais non pas d'un infâme. » Ce Carlos qui revendique pour l'âme le droit de n'être pas atteinte par « la bassesse du sang » n'est pas le frère aîné de Ruy Blas, puisque sa naissance fut royale. Mais n'est-ce pas lui qui a inspiré la protestation du valet héroïque : « J'ai l'habit d'un laquais, et vous en avez l'âme? » Comme Carlos qui veut « s'approcher des couronnes, » Ruy Blas n'a jamais songé à aimer que des princesses. Il passait tout un jour

> A regarder entrer et sortir des duchesses.

C'est le même orgueil qui anime le Teodoro de *El perro del hortelano*. Malgré la supercherie de son valet qui lui forge au dénouement une illustre origine, le secrétaire de la comtesse de Belflor n'a de noble que sa fierté naturelle, mais cette fierté ne se laisse arrêter par aucune crainte : « O ma pensée, sur d'humbles pailles vous élevez des tours de diamant. Si l'échec arrive, je

1. Cf. *Les Boutades du Capitan* qui précèdent l'*Abrégé de Comédie ridicule de Matamore.*

2. Cf. l'invocation de don Japhet à la Nuit, « des amants furtifs, déesse ténèbreuse, » ou son appel à ses valets » Foucaral, don Zapata Pascal,

> Ou Pascal Zapata, car il n'importe guère,
> Que Pascal soit devant ou Pascal soit derrière. »

veux m'en prendre à vous.... Mais non.... Vous pouvez dire aussi, quand je m'effraie de la hauteur où l'amour me fit monter, que vous n'êtes allée si haut que parce que je suis si bas.... Allez, votre audace vous coutât-elle mille morts, celui-là ne peut s'appeler perdu qui se perd si glorieusement. » Que de vers romantiques où flottera le même panache espagnol !

L'imitation est quelquefois plus directe. La fameuse apostrophe de Charles-Quint à doña Sol ne fait que reprendre le beau mouvement d'Isabelle anoblissant Carlos, et cette scène si merveilleusement hugolesque a commencé par être purement castillane [1]. Aucun exemple ne nous montre mieux comment, par l'intermédiaire de notre théâtre classique, l'Espagne entre dans notre drame romantique.

Les couleurs qu'elle y prendra n'auront pas toujours autant de justesse. C'est que nos romantiques ne s'en tiendront pas au tableau que leur présentaient nos classiques. Qu'y voyaient-ils, en effet, qui, à travers une inévitable idéalisation, ne répondît point en quelque manière à la réalité ? Dans le roman comme au théâtre, l'Espagne conservait sa saveur familière à côté de ses tragiques ardeurs. Elle avait fourni au génie de Corneille des peintures de l'honneur sans lesquelles il n'eût peut-être pas donné toute sa force à son superbe drame de la volonté. Si nos adaptateurs commençaient à tourner au sentimentalisme la galanterie qu'ils allaient chercher « au lieu d'où elle s'est répandue par le monde [2], » ils étaient loin de lui avoir enlevé toute la vérité qu'elle tenait des coutumes dont elle était l'expression. Dans la verve grossière de nos burlesques éclatait une fantaisie qui ne rappelait pas trop maladroitement une des formes les plus originales du lyrisme de la comedia. En somme, dans les inspirations que nos

1. Cf. *El palacio confuso*, I. Matilda :

> Assieds-toi, Carlos, car je t'anoblis.

Don Sanche, I, 3. Isabelle :

> Eh bien, seyez-vous donc marquis de Santillane,
> Comte de Peñafiel, gouverneur de Burgos.

Hernani, IV, 4. Charles-Quint :

> Allons, relevez-vous. duchesse de Segorbe,
> Comtesse Albatera, marquise de Monroy.

2. Cf. la lettre écrite de Grenade par Voiture à Mlle Paulet. « Vous devez me permettre d'être galant à cette heure que je me trouve à la source de la galanterie et au lieu d'où elle s'est répandue par le monde. »

classiques demandaient aux livres ou aux « pliegos » qui venaient de franchir les Pyrénées, on retrouvait une image assez exacte de l'Espagne héroïque et de l'Espagne picaresque. Comment cette image s'est-elle modifiée et faussée jusqu'au point de devenir quelquefois une véritable caricature? C'est ce qu'il nous reste à faire voir en étudiant les autres sources où nos romantiques sont allés puiser leurs idées sur la patrie du Cid et de don Juan.

II. — L'Espagne chez les philosophes du XVIIIe siècle.

Les romantiques, qui sont à tant d'égards les fils de J.-J. Rousseau, ont hérité de lui sa haine des « philosophes. » Ils ont d'abord cultivé ce sentiment parce qu'ils étaient des défenseurs du trône et de l'autel. Ils n'y ont pas renoncé quand ils sont devenus libéraux, parce que la philosophie du XVIIIe siècle leur paraissait inséparable de l'école littéraire contre laquelle ils menaient leur furieux combat. Mais ils n'ont pas tout rejeté dans les livres qui excitaient leur jeune et hautaine indignation. S'ils ont vu surtout dans l'Espagne la patrie de Torquemada, la faute en est un peu à Montesquieu, elle en est davantage à Voltaire.

C'est un des lieux communs de notre XVIIIe siècle d'opposer aux horreurs de l'Inquisition les bienfaits de la saine philosophie. Il semble que l'Inquisition concentre et résume tout le catholicisme espagnol. Montesquieu se contente de lancer en passant une ou deux boutades contre des gens qui y sont si attachés « qu'il y aurait de la mauvaise humeur de la leur ôter. » Le tableau est autrement poussé dans le chapitre de l'*Essai sur les mœurs* qui lui est consacré [1]. Rien n'y manque, ni l'histoire de Torquemada, ni la peinture de la terreur semée par un tribunal extraordinaire dont l'autorité s'élève sur l'ignorance où restent plongées les Ecoles d'Espagne, ni l'inévitable description de l'autodafé. « On chante, on dit la messe, et on tue des hommes. Un Asiatique qui arriverait à Madrid le jour d'une telle exécution ne saurait si c'est une réjouissance, une fête religieuse, un sacrifice ou une boucherie; et c'est tout cela ensemble [2] ».

1. C'est le chapitre CXL.

2. On peut aussi relire à ce propos l'*Histoire des voyages de Scarmentado*. Dans ce court conte philosophique où le voyageur « escarmentado », c'est-à-dire instruit par l'expérience, décrit en quelques lignes les sottises du monde, l'Espagne est représentée par le tableau ironique d'un autodafé avec place d'honneur pour le Grand Inquisiteur

L'Inquisition ne fut-elle donc en Espagne qu'un sombre défi à l'humanité? Voltaire aurait pu discuter les trois grandes circonstances atténuantes que ses défenseurs font valoir en sa faveur. Lui qui a parlé si éloquemment de Michel Servet, ne devait-il pas se demander si les protestants en Angleterre comme les calvinistes en Suisse ne s'étaient pas laissé égarer par la même déviation du sentiment religieux?

Pourquoi faire retomber sur la seule Inquisition tous les crimes d'une intolérance qui fut générale? Ces crimes mêmes furent-ils sans profit? Lorsqu'il traite « du gouvernement et des mœurs de l'Espagne depuis Philippe II jusqu'à Charles II [1], » Voltaire reconnaît qu'on ne se trouve point en présence de ces révolutions sanglantes et de ces conspirations qui sévissaient dans les autres cours de l'Europe. Il oppose aux autres ministres étrangers le duc de Lerme et le comte d'Olivares qui n'eurent pas à faire monter leurs ennemis sur l'échafaud, et, rappelant le meurtre d'Henri IV et la mort de Charles d'Angleterre, il conclut : « Sans les horreurs de l'Inquisition, on n'aurait eu alors rien à reprocher à l'Espagne. » Mais n'est-ce pas à ces horreurs mêmes que l'Espagne dut sa relative tranquillité? N'est-ce pas l'Inquisition qui, en y imposant l'unité de la foi, y a resserré le lien national?

Est-il bien certain enfin qu'elle ait étouffé la pensée des Espagnols au point qu'ont dit nos philosophes? « Voyez, écrit Montesquieu, une de leurs bibliothèques, les romans d'un côté, et les scolastiques de l'autre : vous diriez que les parties en ont été faites et le tout rassemblé par quelque ennemi secret de la raison humaine [2]. » Voltaire a une lecture trop étendue pour ne pas se rendre compte qu'au pays des autodafés les « fictions ingénieuses, » comme l'histoire et la morale, furent traitées « avec un succès qui passa beaucoup celui du théâtre. » S'il avait poussé plus avant sa connaissance de la littérature espagnole, il aurait vu que les inquisiteurs ont presque toujours fait preuve du plus surprenant libéralisme à l'égard de tous les livres où le dogme n'était pas intéressé; mais, comme « la saine philosophie y fut toujours ignorée, » il faut bien qu'il rende l'Inquisition responsable de la superstition qui perpétua les erreurs scolastiques. Il semble même

et place de cachot pour l'étranger qui, dans le décor d'orangers de Séville nécessaire pour l'effet de contraste, s'est permis une réflexion fâcheuse.

1. *Essai sur les Mœurs*, chap. CLXXVII.

2. *Lettres persanes*, 78.

lui reprocher d'avoir empêché la naissance d'une école de peinture. La patrie de Velazquez, de Murillo, de Ribera, de Zurbaran et de tant d'autres génies qui rayonnent dans le musée du Prado n'aurait eu que « quelques peintres de second rang[1] ! »

Voltaire est cependant trop intelligent pour se laisser aller aux emportements d'une autre sorte de fanatisme. Il se refuse à attribuer à l'Inquisition des excès d'horreur et d'insolence que ce tribunal n'a pas commis. La raison qu'il en donne est caractéristique : « Il faut être bien maladroit pour calomnier l'Inquisition, et pour chercher dans le mensonge de quoi la rendre odieuse. »

C'est là une maladresse devant laquelle ne reculeront pas nos romantiques. Ils pousseront au noir, ou plutôt au rouge sanglant, l'image de l'Inquisition que leur présentaient nos philosophes. Ils en retiendront d'abord une idée générale du génie espagnol. Si tant d'atrocité s'est manifestée au delà des Pyrénées dans l'exercice d'une juridiction qui, au delà des Alpes, s'était accommodée d'une insinuante douceur, la faute n'en était-elle pas à une nation plus austère et plus impitoyable que les autres? Comment expliquer autrement que, comme le disait Voltaire, les inquisiteurs espagnols aient « ajouté la barbarie » à des tribunaux que les papes n'avaient érigés que par politique? Le peu que nos romantiques sauront de l'histoire d'Amérique les confirmera dans cette impression. Le massacre ou l'exploitation des malheureux Indiens ne leur paraîtront que les manifestations naturelles du tempérament des conquistadors.

Ils parleront, toujours d'après Voltaire, « des cruautés réfléchies » des Espagnols. Ils retiendront même des historiettes terrifiantes qu'il n'écarte qu'après les avoir racontées. Un jour Philippe II présidait un autodafé. Ce jour-là, la plainte fut particulièrement émouvante qui sortait de la poitrine des malheureuses victimes. Le roi d'Espagne laisse échapper un mouvement de pitié. Pour faire réparation de cette criminelle faiblesse, le grand inquisiteur lui tire un peu de sang que le bourreau brûle aussitôt. On devine le sourire de Voltaire rapportant cette scène. En est-il une qui puisse plus facilement se revêtir des plus fortes couleurs romantiques? Nous saisissons là l'origine de cette peinture de l'Espagne farouchement catholique dont Victor Hugo s'inspirera pour son *Torquemada* et pour son portrait de Philippe II dans *La Rose de l'Infante*. Le romantisme sera loin d'ailleurs d'en épuiser le

1. *Essai sur les Mœurs*, chap. CLXXVII.

succès, puisqu'on en retrouve toute la naïve horreur dans *La Sorcière* de Sardou et dans *La Vierge d'Avila* de Catulle Mendès.

Il empruntera aussi plus d'un trait aux descriptions plus ou moins sommaires que nos philosophes font des mœurs espagnoles. Elles s'expliquent pour eux par la prédominance à peu près exclusive de trois caractères essentiels : la galanterie, la jalousie et la dévotion. Mais cette galanterie se dépouille des nuances qui lui conservaient dans le roman morisque quelques parcelles de vérité; cette jalousie ne s'exerce plus seulement à tout propos, mais hors de propos; et cette dévotion, au lieu de se mêler sans effort aux moindres actes de la vie familière, se guinde en une attitude revêche et compassée. Montesquieu nous représente les Espagnols comme « les premiers hommes du monde pour mourir de langueur sous la fenêtre de leurs maîtresses. » Il reste entendu après lui que tout Espagnol « qui n'est pas enrhumé ne saurait passer pour galant. » Voltaire ne trace pas un autre portrait de ce peuple que les *Lettres persanes* déclaraient « premièrement dévot, et secondement jaloux. » Quand il veut en résumer les coutumes, il écrit que « la fierté, la dévotion, l'amour et l'oisiveté » les composent. Rien n'est plus amusant que ses considérations sur l'esclavage des femmes espagnoles. De cette contrainte naît pour les amants et leurs maîtresses un langage nouveau que la France n'a pas connu. Ce n'est pas le langage des fleurs, c'est le langage des doigts. Les petites grilles de bois s'entr'ouvrent, et de la rue aux fenêtres, des fenêtres à la rue les mains esquissent des signes qui sont entendus par la dame en haut, et par le galant en bas. Et voici qu'éclatent des contrastes où l'Espagne apparaît sous le plus beau jour romantique. Les citoyens sont désœuvrés, mais les pratiques de dévotion leur tiennent lieu d'occupation. La misère grandit, mais les sérénades ne diminuent pas. « Tout le monde jouait de la guitare, et la tristesse n'en était pas moins répandue sur la face de l'Espagne[1]. »

Ne sourions pas trop de ce tableau des mœurs espagnoles. Il n'enchantera pas seulement nos romantiques. Il reste encore accroché aux imaginations de beaucoup de nos contemporains.

1. *Essai sur les Mœurs*, chap. CLXXVII.

III. — L'Espagne en France après les invasions napoléoniennes et après l'expédition de 1823.

Les sombres couleurs que l'on prête au portrait de l'Espagne ne viennent pas toutes de nos philosophes. Les plus tragiques y furent posées après les guerres de 1808 à 1813. Les soldats de Napoléon ne comprirent pas que leur invasion avait exaspéré le sentiment national jusqu'à une fureur qu'ils n'avaient point rencontrée dans le reste de l'Europe. Ils comparèrent à l'Italien ou à l'Allemand un peuple qui était arrivé le premier à la conscience de son unité et dont le fanatisme religieux n'était qu'une forme de patriotisme. L'Espagne qu'ils connurent en des circonstances exceptionnelles leur parut à la fois surannée et sanguinaire, bigote et sauvage. Et les récits qu'ils en rapportèrent alimentèrent les conversations du populaire en attendant de passer dans des compilations qui les acceptent sans contrôle.

Toute une littérature se publie où le romanesque se mêle trop souvent à l'historique. L' « apothicaire » anonyme des *Mémoires sur la guerre d'Espagne* n'est pas seul à exercer sa verve aux dépens de la vérité [1]. Tout est loin d'être indiscutable dans le précis que Breton met en tête des six volumes où l'on nous décrit les mœurs, usages et costumes des habitants de la péninsule ibérique [2], et il y a encore beaucoup de fantaisie dans les *Souvenirs* de Limouzin sur l'Espagne pendant les années 1808 à 1813 [3] ; mais ce n'est pas le moins exact qui frappe le moins les imaginations.

La réalité avait été d'ailleurs singulièrement émouvante. Les soldats français s'étaient heurtés dans leurs moindres marches et contremarches aux embûches des guérillas. Ceux qui revinrent avaient trop souffert pour ne pas grossir en toute sincérité les périls qui s'étaient dressés devant chacun de leurs pas. Encore imbus de l'esprit révolutionnaire, ils ne pardonnaient pas aux prêtres de les avoir dénoncés non pas comme des envahisseurs d'un territoire sacré, mais comme les plus dangereux suppôts de Satan. Ils parlaient de ce fameux cathéchisme qui les repré-

1. Cf. *Mémoires d'un apothicaire sur la guerre d'Espagne pendant les années 1808 à 1814*. Paris, 1828, 2 vol. in-8°.
2. Paris, Nepveu, 1815.
3. Sainte-Menehould, 1829.

sentait comme l'armée de la seconde personne de la Trinité démoniaque et où il était écrit que tuer des Français n'était point péché, mais grand mérite. Les survivants des 19 000 hommes de la troisième division racontèrent les supplices qu'ils avaient subis, et un frisson d'horreur parcourut toute la France. Ce sont eux, ceux qu'on appelle les « Cabrériens, » ceux qui gardèrent jusqu'à leur dernier jour le « cauchemar de Baylen, » ce sont les anciens prisonniers des pontons de Cadix qui ont fourni la plus terrible matière à la légende de l'Espagnol férocement et dévotement sanguinaire. M. Lorédan Larchey [1] fait de leur martyre un drame en trois actes. Nous sommes d'abord sur la route de Baylen à Cadix, après la capitulation du général Dupont. Il faut lire dans le récit de l'officier de dragons Daubon comment une partie des captifs est égorgée par la multitude. Cette petite tuerie préparait les survivants aux tortures qui les attendaient. Nous voici maintenant sur les pontons de Cadix. Inutile de chercher des mots pour peindre les privations auxquels sont soumis les malheureux captifs et la contamination effroyable qui s'abat sur eux. Ils étaient arrivés au nombre de 14 000. Le 3 avril 1809, ils n'étaient plus que 5 500. Le dernier acte nous transporte sur les rochers de Cabrera. C'est sur ce rivage désolé qu'après la paix de 1814 deux frégates françaises viennent recueillir 2 000 spectres décharnés.

Au milieu du récit général de ces horreurs historiques, des anecdotes se détachent qui, dans leur fraîcheur première, durent paraître terriblement significatives. Un aide-major du corps de Dupont rapportait qu'en juin 1808, aux environs de *Las Cabezas de San Juan*, en Andalousie, une femme n'avait pas hésité à s'empoisonner avec ses quatre enfants pour donner du même coup la mort à sept hussards. On juge de l'effet qu'une telle histoire devait produire, et de la diffusion qui lui était aussitôt donnée. Bien entendu, on ne tint pas compte d'une surexcitation qui n'était que passagère; on ne parla pas des représailles que les Français n'avaient pas manqué d'exercer; on n'accepta point que quelque douceur fût permise en temps de paix à ceux qui, pour la défense de leur sol et de leur foi, n'avaient reculé devant aucune extrémité. Il demeura établi que l'Espagnol apportait dans la cruauté une sorte de raffinement religieux où ne nous retrouvons pas aujourd'hui sans raison la marque romantique.

1. *Les suites d'une capitulation*, Relations des captifs de Baylen et de la glorieuse retraite du 116e régiment. Extraits choisis par Lorédan Larchey, Paris, 1884.

Pendant les années qui précédèrent l'expédition de 1823, les « amis des Bourbons » s'efforcèrent de dissiper ce préjugé. C'est que la tentative d'insurrection des libéraux d'Espagne en 1819 avait été mise à profit par les libéraux de France pour protester contre les projets de lois rétrogrades sur les élections et sur le recrutement. Défendre Ferdinand VII et son gouvernement, c'était soutenir les principes sur lesquels reposaient les trônes de la Sainte-Alliance. On n'y pouvait réussir qu'en réhabilitant le catholicisme espagnol. Chateaubriand n'y manqua pas. Dans un article du *Conservateur* qui fut tiré à part et répandu en province, il accable de son ironie véhémente ces « réformateurs » ignorants qui colportent encore leur absurde légende sur la patrie « de la Reine Blanche, de la mère de nos saints Rois [1]. » Lorsque, s'écrie-t-il, ils entrèrent en Espagne à la suite de nos armées, « ils n'y voulaient voir qu'un troupeau de mendiants, conduit par des prêtres fanatiques; ils disaient (et nous les avons entendus) qu'avec quatre hommes et un caporal, ils mettraient tout ce peuple à la raison.... Hommes libres, dans quelle division de la police serviez-vous, lorsque ces moines, objets de vos risées, se faisaient tuer sur les remparts des villes pour la liberté de leur pays? »

Aux derniers partisans du frère de Buonaparte, à ces « Josephinos » qui osèrent « aller chercher un Claude en Corse, pour lui donner, avec la couronne de Charles-Quint, le glaive du Cid; » aux « Liberalès » (*sic*) qui, tombant dans toutes les rêveries du *Contrat social*, proclament que la souveraineté réside dans la nation et défendent cette constitution des Cortès qui n'est qu'une « déplorable copie de nos constitutions révolutionnaires, » Chateaubriand oppose l'attitude et les sentiments de ceux qu'on qualifie « du titre injurieux » de *serviles* [2] et qui forment la grande majorité d'une nation soumise à la volonté royale, et résolue à jouer le rôle d'un Hercule chrétien dressant devant les flots de la révolution les colonnes où est gravé son *Nec plus ultra*. L'Espagne odieuse des « Cabrériens » est magnifiée pour avoir été la Vendée de l'Europe. Chateaubriand la lave des opprobres lancés contre « son esprit religieux qui la rend propre à toutes les libertés raisonnables. » S'il efface ainsi l'Inquisition et ses horreurs, il est loin cependant de

1. Cf. *De l'Espagne*, par M. le vicomte de Chateaubriand, extrait du *Conservateur*. Réimprimé par les soins de quelques amis des Bourbons. Se distribue gratis chez Auguste Seguin, libraire, place Neuve, à Montpellier, février 1820.

2. « Servilès » dans le texte, pour représenter la prononciation espagnole.

renoncer à toutes les idées sur l'Espagne que les générations précédentes avaient léguées à la France. Il a joué un rôle trop considérable à l'aube du romantisme pour ne pas noter ce qu'il en conserve : « Le caractère espagnol est à la fois grave et passionné ; il a quelque chose de pompeux et de résigné, comme le christianisme qui le forma dans ses fêtes, et le soumit à ses sacrifices. Le peuple de Pélage est le pauvre de l'Evangile, il est nu, il demande l'aumône, mais il a le sentiment de sa haute origine ; il sait qu'il est l'immortel héritier d'un royaume impérissable. De là sa juste fierté, et sa patience jamais lassée. On disait à un prisonnier espagnol que ses compatriotes ne se délivreraient point des Français. « Nous avons « mis, répondit-il froidement, huit cents ans à chasser les Maures. » Un pareil instinct de durée fit toute la puissance de Rome ; la Ville Eternelle semble avoir légué de son éternité et de sa grandeur à l'illustre colonie romaine qui donna Trajan à la terre. Le voyageur n'ira plus aujourd'hui admirer l'héroïsme et la fidélité sur les ruines de Sagonte : il lui suffira de s'arrêter à Saragosse. »

L'expédition du duc d'Angoulême que Chateaubriand préparait par de tels manifestes ne réussit pas à détruire les souvenirs qu'avaient laissés les revenants de la campagne de Napoléon. Abel Hugo en a écrit l'histoire [1]. L'ouvrage paraît dès 1824. La gravure du frontispice représente une porte mauresque encadrée d'écussons où se lisent les noms des provinces ou des villes espagnoles parcourues par nos soldats. Sur un char antique un homme revêtu d'un manteau royal reçoit d'une femme ailée qui tient les rênes de la main droite la couronne qu'elle lui tend de la main gauche. « La France, dit l'inscription, remet au roi Ferdinand les rênes du char de l'Etat que la valeur française vient d'arrêter sur le bord de l'abyme. » La « valeur française » à la gloire de laquelle Abel Hugo écrit son livre ne se heurta pas en 1823 aux fureurs qui avaient assailli l'armée impériale. Les Français, qui venaient au secours des « realistas, » rencontrèrent le meilleur accueil chez ceux-là mêmes dont les pères avaient organisé les guérillas. La Vierge du pilier ne s'offensait plus de leur présence. Ils étaient eux-mêmes nourris dans la haine des idées révolutionnaires. Ils n'en furent pas moins frappés par la violence de la réaction qu'ils provoquèrent. Le plus illustre ami « des vieux chrétiens

1. *Histoire de la campagne d'Espagne en* 1823, dédiée au roi par Abel Hugo, ancien officier d'état-major, membre de plusieurs sociétés savantes et littéraires, Paris, chez Lefuel, 1824. Deux volumes in-8.

de la vieille Espagne, » Chateaubriand se vit même contraint d'en revenir presque aux idées qu'il avait repoussées de son plus magnifique dédain. « Nous ne permettrons pas, dit-il dans une dépêche adressée à notre ambassadeur, que les proscriptions déshonorent nos victoires ni que les bûchers de l'Inquisition soient des autels élevés à nos triomphes [1]. » Ces instructions diplomatiques n'empêchèrent point les expulsions réclamées par les évêques et prêchées dans les Eglises contre les « communistes, » francs-maçons, carbonari et autres impies. Le président de la commission militaire de Madrid mérita par son zèle de donner son nom à ce régime de terreur. L'époque de Chaperon est restée célèbre en Espagne pour ses attentats contre les plus élémentaires libertés. Malheur à qui ne prouvait pas qu'il n'avait jamais appartenu à aucune société soutenant « l'absurde principe que le peuple est maître de varier la forme des gouvernements. » Une dénonciation habilement sollicitée pouvait lui causer les plus terribles ennuis. Parmi les plus illustres d'entre ces « suspects, » beaucoup vinrent se réfugier à Paris. Avant de rapporter les doctrines romantiques dans leur pays, ils ont commencé par s'en éprendre dans les milieux où elles étaient en honneur. Comment, à leur tour, n'auraient-ils pas raconté les procédés dont on avait usé à leur égard? On pouvait taxer d'exagération les propos de ces exilés. Mais pouvait-on mettre en doute les aveux plus ou moins explicites des délégués officiels du gouvernement de Ferdinand VII? C'est à Paris, le 24 janvier 1826, que Javier de Búrgos, chargé de lever les obstacles à un emprunt, écrit la fameuse *Exposition* dans laquelle il demande des moyens plus libéraux pour délivrer son pays des maux qui l'accablent. Faut-il s'étonner dès lors si, même en une époque de réaction, l'Espagne continua à passer pour farouche et féroce?

C'est l'impression que donnent d'elle presque tous les livres qui se publient pour mettre en garde les Français contre les dangers de l'expédition du duc d'Angoulême, ou pour en glorifier les résultats. Qu'ils exposent le point de vue des royalistes ou celui des libéraux, les uns et les autres tombent d'accord plus d'une fois sur les traits fondamentaux qu'ils prêtent au génie espagnol. C'est dans ces ouvrages, que suscitaient et multipliaient les circonstances, que nos romantiques sont allés directement puiser une bonne partie de leur information. Quelques-uns avaient un caractère historique. C'étaient des mémoires sur les révolutions d'Espagne,

1. Cf. M. Lafuente, *Historia general de España*, t. XIV, p. 413, Madrid, 1861-67.

comme la collection d'Alphonse de Beauchamp [1], ou des notices sur les principaux personnages politiques depuis l'abolition des Cortès [2]. Un Espagnol qui se disait témoin « oculaire » racontait la Révolution d'Espagne de 1820 à 1823 [3]. Après l'histoire, les histoires avaient leur tour. Louis Viardot publiait des *Lettres d'un Espagnol* [4] qu'on lisait avec l'empressement qui avait accueilli l'année précédente les deux volumes édités chez Pillet aîné sous le titre : *Madrid, ou Observations sur les mœurs et usages des Espagnols au commencement du XIXe siècle.* Quelles idées retirait-on de ces lectures? On n'en trouvera nulle part un résumé plus exact et plus complet que dans un curieux opuscule où des vers qui sont médiocres se mêlent à une prose qui ne l'est pas moins. Cela s'appelle : *Mes réminiscences de l'Espagne*, et c'est signé : *Le Petit Diable boiteux de la Vieille Castille* [5]. Tous les éléments s'y rencontrent de ce qu'on peut appeler la légende espagnole. Nos romantiques n'auront qu'à y ajouter la splendeur de leur style.

Si l'on en croit « Le Petit Diable boiteux, » un sentiment domine l'âme espagnole; c'est un orgueil qui lui donne le courage en lui inspirant le dédain de la mort. Au milieu de ses « rochers sauvages » cette nation n'a pas de loi plus impérieuse que celle qui lui commande de cultiver sa dignité. On peut avancer qu'en général elle « est *pomponienne*, aime à se caparaçonner, non seulement dans ses costumes des deux sexes, mais encore jusque dans les harnais de ses chevaux, de ses ânes, de ses mulets.... On peut dire enfin que c'est le peuple le plus théâtral de l'Europe. » Cette fierté, qui sait être stoïque, anime tous les habitants. Le moine guerrier prend naturellement l'aspect dramatique lorsque « la croix d'une main, le sabre de l'autre, » il marche le premier au combat, ou le premier monte à l'autel. Dans la troupe qu'il surexcite par ses harangues mystiques, trois objets sont indispensables aux hommes dont ils symbolisent les mœurs : les castagnettes, le fatal poignard et le scapulaire. Les castagnettes qui servent d'orchestre à « l'immortel fandango » sont aussi nécessaires à l'Espagnol que la pipe à l'Alle-

1. Deux volumes, Paris, 1824.
2. En 1823. Cf. *Les Agraviados d'Espagne*, Paris, 1827.
3. Deux volumes, Paris, 1824.
4. Paris, 1826.
5. Le titre est ainsi développé : « Esquisse rapide des mœurs et usages de ces contrées célèbres : tactiques des guérillas et des miquelets; tableau des bandes de brigands de la péninsule, et anecdotes ayant trait à ce peuple singulier. » Paris, chez Constant Chantpie, 1823.

mand ou l'opium au Turc. Le poignard a toujours sa gaine pratiquée dans l'intérieur d'une botte quand il ne se cache pas dans la poitrine. Quant au « sacré scapulario, » il n'est jamais loin du « fer assassin. » Les femmes aimées par de tels hommes n'ont pas une haine moins féroce pour l'envahisseur qui n'a pas à redouter de plus terrible danger que leur perfide amour. Elles ne se contentent pas des images révérées de la Vierge del Pilar; ce ne sont pas seulement les femmes de Valence « qui ont l'*alma atravesada* (l'âme endiablée); » presque toutes elles cachent « un poignard passé dans une de leurs jarretières.... On peut dire que c'est l'éventail de ces dames, et qu'elles en portent des coups sanglants, avec autant de facilité que nos aimables Françaises donneraient, en badinant, de petits coups d'éventail sur les doigts d'un amant, trop libre en ses discours, ou trop audacieux dans ses entreprises. »

C'est surtout dans les exploits des guérillas qu'éclate la férocité espagnole. Le Petit Diable boiteux a réuni sur leurs chefs des anecdotes effrayantes. Il nous dépeint les tortures que le fameux *Empecinado* a fait infliger, « dans les montagnes infernales de la Galice, » à des hussards égarés dans un village. Un seul échappe à la mort parce qu'il s'était caché dans un foudre rempli « d'une liqueur purpurine semblable à celle du sang. » Le Petit Diable boiteux n'a pas même besoin d'une vision tragique pour donner le frisson. Il lui suffit d'imaginer. Un jour, dit-il, on surprit au milieu des gorges de la Sierra Morena deux *guérillas* endormis. « Sur leur poitrine en désordre brillait un *silvato* (sifflet en cristal qui sert d'avertisseur), un *rosario* en grenats mêlés de pierres fines, puis l'impie stylet quadrangulaire.... *Que de sang français cet acier criminel avait déjà dû boire!* »

Les histoires de brigands ne sont pas moins savoureuses. Je n'en retiens qu'une, parce qu'elle semble recommencer l'Espagne des temps héroïques. La gravure du titre représente l'attaque nocturne d'une berline dans les montagnes « dites infernales » de Ciudad Rodrigo. Un homme vient d'être poignardé. Une femme va l'être à son tour. « N'épargnez ni le sexe, ni l'âge! » s'écrie Trasbani, le chef des brigands. Nous apprenons plus loin que les deux victimes étaient le corregidor de Coimbre, don Gusman d'Alvares, et sa femme. Un enfant au berceau, miraculeusement sauvé par des contrebandiers portugais, venge le meurtre de ses parents et fait périr Trasbani sur l'échafaud. Nous sommes loin sans doute de la légende des infants de Lara; mais le fils légitime reparaît au bout de vingt ans avec la fureur triomphante du

bâtard Mudarra. Sur « le berceau vengeur » de Ciudad Rodrigo flotte un peu du parfum de l'épopée primitive.

La quatrième « réminiscence » oppose les douceurs de la paix aux horreurs de la guerre en Espagne. Le tableau de la guerre a moins de couleur. Nous avons rencontré trop souvent pour en être ému le « perfide couteau » et « l'amour fanatique. » Le tableau de la Paix, s'il n'est pas plus original, a au moins le mérite de dresser à nos yeux une carte sommaire de ce que l'on savait de l'Espagne en France aux environs de 1823. Gil Blas y associe son nom à celui d'Astorga où il tâta de la prison pour « ses plaisans débus ». Près de l'Andalousie s'éveille le souvenir de Don Quichotte dont on « aime la folie. » Burgos appartient au Cid, « Annibal plus fameux. » Et partout, dans « ces riches vallées, » résonnent les castagnettes et les *panderos* qui sont, nous dit une note, « de petits tambours de basque chargés de grelots et rubans. » Dans les rues passent des Espagnoles coquettes dont les yeux se voilent avec art de la mantille, et au théâtre « le piquant fandango » charme et « électrise » tous les spectateurs. Enfin, comme au temps de Voltaire, la guitare « réunit sous ses jeux la ville et le hameau. » Il ne manque guère à ce tableau que les courses de taureaux. Nos romantiques ne les oublieront pas.

Le ton « troubadour » du Petit Diable boiteux ne pouvait qu'exciter leur légitime indignation. Mais ne s'élevait-il pas quelquefois jusqu'à la beauté de la couleur locale? Victor Hugo aurait-il désavoué le titre de la troisième réminiscence : « Poignards, manteaux, chapeaux? »

Quelle que fût la source d'où leur venaient leurs idées sur l'Espagne, nos romantiques se sont préoccupés de les présenter comme une doctrine reposant sur la plus solide documentation. C'est la critique étrangère qui leur a fourni le moyen de les coordonner et de leur prêter une apparence scientifique.

IV. — L'Espagne dans la première critique étrangère romantique.

La critique en France était classique exclusivement. Pour résister à ses attaques et soutenir les nouvelles théories, nos romantiques sont allés chercher au dehors quelques-unes des armes qui leur manquaient. Trois ouvrages surtout leur ont fourni

sur l'Espagne et sur son histoire littéraire des notions dont ils ne mirent pas en doute l'exactitude. Leurs auteurs représentent des moments ou des états d'esprit différents. Chez Bouterwek, l'Espagne s'insinue; chez Schlegel, elle s'exalte. Sismondi, qui est un classique libéral, se refuse à l'admirer sans réserve, mais il ne lui marchande pas une place d'honneur sous le grand soleil romantique.

C'est en 1812 qu'est publiée pour la première fois à Paris, chez Renard et chez Michaud frères, l' « *Histoire de la littérature espagnole*, traduite de l'allemand de M. Bouterwek, professeur à l'Université de Gottingue, par le traducteur des Lettres de Jean Muller [1]. » On y voit s'essayer, avec quelque timidité encore, des idées qui ne tarderont pas à prendre l'assurance du succès. La « Préface de l'éditeur » est de P. A. Stapfer. Elle ne se contente pas de se plaindre de la négligence dont on a fait preuve à l'égard de la littérature espagnole. Sur son importance exceptionnelle et sur sa couleur orientale, elle esquisse déjà des réflexions qu'on va bientôt développer et répéter à l'envi [2]. Le livre lui-même porte plus d'une fois la marque de l'éducation universitaire qu'avait reçue son auteur. Lucain et Silius y sont traités de « narrateurs ampoulés. » C'est pour les avoir trop admirés que les fils des vainqueurs de Grenade, que les frères des héroïques conquistadors ont manqué la véritable route de l'épopée, « la route classique. » Bouterwek note fort justement que le joug de l'Inquisition ne pesait pas du même poids sur toutes les créations de l'esprit [3]. Il ne l'en déclare pas moins coupable d'avoir, en couvrant de son appui les « ruses de la politique, » entravé l'élan

1. Ce traducteur est Mme Steck, née Guichelin.

2. L'éloge que P. A. Stapfer fait de la langue castillane est particulièrement significatif : « Née du choc des langues les plus riches et les plus énergiques de l'Europe et de l'Orient, mélodieuse sans mollesse, nerveuse sans âpreté, seule d'entre les langues comparable à celle des Grecs par le mélange heureux des consonnes et des voyelles; aussi mâle que le dialecte dorien, et peut-être moins rude; douée, sinon de plus de force, au moins de la même délicatesse que celui des Ioniens, sans qu'elle tombe jamais dans la langueur efféminée de l'italien, la langue castillane, tout en respirant ce parfum oriental, dont le contact prolongé avec les fils du désert l'avait pénétrée, réunissait à toute la fraîcheur de la jeunesse, à toute la vigueur que les valeureux enfants du Nord lui avaient communiquée, toute la majesté dont la langue des maîtres du monde avait laissé l'empreinte sur les traits de la plus belle de ses filles. »

3. « L'esclavage des consciences n'empêcha pas le génie poétique de prendre un brillant essor. Personne, en Espagne, ne songeait à l'inquisition quand on n'avait rien à démêler avec elle, et l'on aurait rougi de voir son orthodoxie soupçonnée, comme on rougit ailleurs d'un soupçon qui attaque l'honneur. »

d'une nation généreuse qui, faute de pouvoir avancer dans tous les sens, se vit interdire en littérature « cette maturité de goût qui suppose toujours une certaine harmonie, un certain équilibre entre les facultés de l'esprit. » Le classicisme de Bouterwek ne l'empêche pas cependant de s'avancer sur le chemin du romantisme. Il déclare que Don Quichotte est un modèle, et qu'il n'est pas formé selon les règles de « la belle antiquité. » Pourquoi cette « production amphibie du génie poétique et de la barbarie du moyen âge » est-elle devenue « le vrai roman de nos jours? » C'est que, malgré sa docilité envers les anciens, le goût moderne s'est prononcé hautement en faveur d'un genre mixte « que les beaux siècles de la Grèce et de Rome n'ont point connu. »

Comment l'Espagne satisfait-elle les besoins de ce goût nouveau? Parmi les genres littéraires qu'elle a cultivés, Bouterwek connaît assez mal le roman de l'âge d'or. Il est hypnotisé, comme on le sera si longtemps après lui, par la brillante production de la poésie dramatique [1]. Il admire en passant le caractère gothique de la vertu chevaleresque dans l'Amadis qui mêle, selon lui, le merveilleux venu des Arabes à cette exaltation des sentiments où éclate le génie espagnol. Il s'arrête un moment sur « la roche pauvre (*peña pobre*) » où le « beau ténébreux (*Beltenebros*) » accomplit sa pénitence volontaire ; mais le plus grand mérite qu'il accorde au roman de chevalerie, c'est d'avoir fait enfin obtenir à « la poésie *romancière* » la considération qu'elle méritait. Les quelques « romans de fripons » cités par Bouterwek sont bien ceux que connaîtront nos romantiques. Les lignes qui leur sont consacrées ne rendent pourtant pas compte de leur importance. La place leur est aussi mesurée que l'éloge. Bouterwek indique d'un mot la justesse de l'esprit et le naturel du style dans la description des scènes du plus bas comique. Il ne se doute pas qu'il est en présence d'une des plus originales et des plus vigoureuses manifestations du génie espagnol. Il est, au contraire, très fortement frappé par deux genres sur lesquels son insistance est significative.

A l'origine de la poésie castillane il place les romances. La continuité de l'assonance leur donnait, en effet, l'apparence d'une très haute antiquité. Nous n'en avons, en réalité, aucun qui remonte

1. Cf. II, p. 177. « Pendant cette période du règne presque exclusif de la poésie dramatique, l'histoire de la littérature en prose n'offre rien de bien frappant.... Le public espagnol continuait d'être approvisionné de romans et de nouvelles, dont les auteurs sont presque tous demeurés obscurs. »

au delà du XVe siècle[1]. Le romance primitif est un petit poème qui, sous la forme d'une description concise ou d'un dialogue énergique, rappelle et résume pour un auditoire élargi les épisodes les plus beaux d'une chanson de geste destinée d'abord à la classe aristocratique guerrière. Il n'apparaît qu'à la dernière époque des récitations épiques dont il commence par n'être qu'un court fragment. A mesure qu'il s'éloigne de sa source, il perd de sa grandeur héroïque et de la simplicité de son pathétique. Les jongleurs populaires confondent des récits divers dans de choquantes contaminations, ou bien ils essaient d'en composer de nouveaux dont l'action est plus complète, mais dont l'allure devient plus lente et le ton plus prosaïque. Le second temps dans l'évolution du romance est marqué par l'introduction de figures chevaleresques étrangères qui se substituent aux héros castillans. Les sujets mis à la mode par l'épopée française se superposent à la tradition péninsulaire. La vie politique et militaire de l'Espagne au XIVe et au XVe siècle s'introduit à son tour dans le romancero. La poésie populaire idéalise les victimes du roi Pierre le Cruel, ou bien exalte les victoires remportées sur les Maures de Grenade. Les *romances de la frontière*, qui naquirent pendant la guerre qu'ils célèbrent dans des dialogues pris sur le vif ou dans des récits de la plus brillante concision, mêlent l'éclat symbolique des manteaux tissés d'or et de pourpre à l'étincellement aigu des armes. Il y a encore une assez mâle sobriété dans leur peinture d'une galanterie ingénieuse qui excite des héroïsmes sanglants. Il n'y en aura plus guère dans la forme postérieure et dégénérée des *romances morisques* qui multiplient les détails de pur apparat et les aventures amoureuses. A partir du XVIe siècle, on peut dire que l'inspiration créatrice du romancero est épuisée. La conquête de l'Amérique ne réussit pas à la renouveler. Les romances cessent d'être une poésie populaire, mais leur vogue ne diminue pas. Ils deviennent un genre que cultivent à l'envi des écrivains de profession. Ce sont d'abord des anonymes qui reprennent des épisodes négligés de la matière traditionnelle. A ces personnages obscurs succèdent des auteurs qui, comme Alonso de Fuentes ou Lorenzo de Sepúlveda, vont chercher leurs sujets dans des chroniques ou des histoires dont ils ne contrôlent pas l'authenticité. A la fin du XVIe siècle apparaissent de vrais poètes, comme Juan

1. Cf. sur le « Romancero » le chapitre V du livre de M. Ramón Menéndez Pidal : *L'épopée castillane à travers la littérature espagnole*, Paris, 1910.

de la Cueva et Lope de Vega, qui ne demandent guère qu'à leur imagination les motifs de leurs variations. C'est dans les romances *semi-populaires* ou *érudits*, c'est surtout dans les romances *artistiques* que s'accumulent les ornements poétiques et les archaïsmes voulus. Les romances antiques sont oubliés, et des pastiches spirituels, des fantaisies raffinées passent pour les monuments les plus savoureux de la vieille langue et des mœurs antiques. On croit respirer le plus pur parfum du moyen âge dans les passages où la couleur est la plus forcée. Le peuple se détache de ce qui sortit de lui pour ne retenir que les créations savantes du *Romancero general* [1].

Bouterwek est tombé dans la même illusion que le public espagnol. Mal informé sur l'origine et l'évolution des romances, il accrédite sur eux des erreurs que la critique s'empressera de reproduire et dont nos romantiques, qui en seront victimes, ne doivent pas être les seuls à supporter le poids. Il ne peut pas affirmer, mais il suppose que quelques-uns des romances dont la vie du Cid a fourni le sujet remontent à ces temps reculés, et il n'hésite pas à croire à la haute antiquité des romances de chevalerie. Il s'étonne que le marquis de Santillane n'en dise pas un mot, mais ce silence n'éveille chez lui aucun doute [2]. Comme il ne se rend pas compte qu'un vers de romance n'est qu'une moitié du vers épique, il ne trouve qu'une explication à la distribution des assonances aux seuls pieds pairs, et c'est l'influence de la poésie arabe [3]. Ce sont les Arabes aussi qui lui paraissent avoir fourni une bonne partie des fameuses *Guerres civiles de Gre-*

1. Cf. Menéndez Pidal, *L'épopée castillane*, p. 191 : « Le genre moresque en particulier devint tout à fait à la mode. Il n'y avait pas de romance plus souvent chanté par grands et petits, depuis l'aube jusqu'à la nuit, que celui dans lequel une moresque en colère dit à son galant : « Prends garde, Zaïde, car je t'avertis de ne point passer dans ma rue, de ne point parler à mes femmes, et de ne point t'occuper de mes esclaves. »

Le pharmacien, en manœuvrant son pilon, — le charcutier, en préparant ses hachis, — un peu plus loin le tailleur et le savetier, — à tous les carrefours les femmes et les enfants, bref tout le monde fredonnait sans cesse : « Prends garde, Zaïde, car je t'avertis de ne point passer dans ma rue; » si bien qu'après avoir fait cette constatation, un poète du *Romancero General* demande : *Que va devenir le malheureux Zaïde, puisque le monde entier lui est interdit?* »

2. Ce silence est d'ailleurs inexact. Dans la lettre qu'il écrivit un peu avant 1450 à don Pedro, connétable de Portugal, le marquis de Santillane exprime son dédain pour ceux qui « contre tout ordre, règle, et rythme, inventent ces *romances* et *cantares* qui font les délices des gens bas et serviles. »

3. Il confond même les redondilles et le romance, et il se figure que l'assonance n'a été qu'une variété de la rime. Cf. t. I, p. 78 et 79.

nade qui devinrent si furieusement à la mode « parmi les *romancistes* espagnols. » Il accepte comme un aveu indiscutable la transparente supercherie de leur auteur [1]. L'antiquité reculée et la couleur orientale des romances, ces deux préjugés, dont la portée sera considérable, ne datent pas de Bouterwek, mais prennent dans son histoire une allure dogmatique qui assurera leur diffusion.

Quelle que soit l'importance que Bouterwek accorde aux romances, c'est avant tout dans le théâtre qu'il étudie les caractères du génie espagnol. La continuité même de ce genre et son succès ininterrompu ne sont-ils pas la meilleure preuve qu'il répondait aux besoins et aux instincts de son public? Bouterwek n'en élimine pas, en effet, la période pendant laquelle il s'est mis à l'école de la France. C'est Schlegel qui inventera que cette imitation lui a été mortelle. Bouterwek n'a aucune injure à lancer contre Luzan qui la recommanda. S'il lui reproche de faire de la poésie un art auxiliaire de la morale proprement dite, il le loue d'avoir soutenu avec force « la cause de la nature et de la raison contre la secte des Gongoristes [2]. Ce n'en est pas moins à la comedia de l'âge d'or qu'il demande sa définition du théâtre espagnol. Les traits spéciaux qu'il y relève et met en lumière sont ceux-là mêmes qu'applaudiront nos romantiques avec un enthousiasme qui les exagérera.

D'abord, la véhémence de la passion. Vive ou sentimentale, ne souffrant aucun délai ou s'attardant en tirades langoureuses, rien ne saurait l'empêcher de marcher ou de se précipiter vers son but. Bouterwek remarque, non sans finesse, que la galanterie espagnole peut être « faiblement contenue par l'honneur, jamais par des idées de devoir. » Elle permet la trahison et n'interdit pas le meurtre. « *L'amour excuse tout*, était alors la maxime favorite de la bonne compagnie. » Bouterwek n'a pas souligné en vain cette maxime. Elle deviendra la loi de ceux pour qui l'amour ne sera sublime qu'à la condition d'être « une force aveugle qui va. »

La véhémence « vraiment espagnole » ne se manifeste pas seu-

1. Cf. t. X, p. 189. « L'auteur se nomme lui-même Ginez Perez de Hita, et il dit en propres termes qu'il a tiré son ouvrage d'un autre ouvrage arabe (*Aora nuevamente sacado de un libro arabigo*). »

2. Cf. t. II, p. 215 : « Il (Luzan) était bien l'homme qu'il fallait pour éclairer sa nation sur les défauts de sa poésie favorite; mais il lui manquait l'œil critique capable de voir et d'apprécier les beautés de cette même poésie. »

lement dans la passion; elle éclate dans les scènes où la comedia tire son pathétique de l'horreur. Comment un peuple « si naturellement généreux » pouvait-il se complaire à des déclamations qui offensent l'humanité? Bouterwek est encore trop près des philosophes de notre XVIII[e] siècle pour ne pas mettre en cause l'Inquisition qui accoutuma ses justiciables à étouffer la voix de la pitié pour n'écouter que celle de ce qu'elle appelait la justice. Comment expliquer autrement « que les fêtes sacrées où l'on brûlait comme des bûches les Juifs et les hérétiques, fussent devenues, ainsi que les combats de taureaux, un amusement national? »

Le caractère espagnol ne se révélait pas avec une saveur moins singulière dans ces comédies spirituelles où l'on voit « pêle-mêle des bouffons, des saints, des personnages allégoriques, des paysans, des rois, des étudians, l'enfant Jésus, le père éternel, le diable, et tout ce que l'imagination la plus folle peut rassembler de plus hétérogène ». Bouterwek n'établit qu'une distinction assez imparfaite entre la « comedia divina » et l' « auto sacramental » dont l'origine et la composition diffèrent si profondément, mais il a bien senti que la familiarité de la dévotion espagnole pouvait prendre, dans l'exaltation de son catholicisme, une originale beauté. « Tout cela, dit-il, forme un mélange monstrueux et gigantesque, où le génie poétique a su mettre une espèce d'ensemble, et dont l'étoffe ne se trouverait aujourd'hui dans aucune imagination européenne. » Ce qui, dans ce mélange, choquait encore le goût de Bouterwek [1] confirmera dans leur théorie essentielle ceux qui prendront pour poétique la *Préface de Cromwell*.

Ils ne se contenteront pas d'excuser, ils combleront d'éloges un autre mélange qui ne paraissait pas moins « monstrueux » à la critique classique, la rencontre dans la bouche des valets des plaisanteries les plus grossières avec les métaphores les plus extravagantes. Ils ne le justifieront pas, à la manière de Bouterwek, comme un effort des serviteurs pour imiter leurs maîtres, ou comme une concession à un public qui n'admettait pas, pour traduire l'amour des plus humbles personnages, une idée dépouillée

1. Cf. t. II, p. 166 : « Quelques-uns de ces *autos* (de Calderon), tels que *Les Merveilles de la Croix*, ou littéralement *La Dévotion de la Croix*, sont assurément ce qu'on a fait en ce genre de plus imposant et de plus ingénieux; mais l'association des idées religieuses aux extravagances les plus absurdes, qui semble être de l'essence de ces pièces, blesse tellement la raison et même le sens moral, qu'on se trouve obligé de féliciter les nations qui sont privées d'un amusement de cette espèce. »

de l'éclat d'une image. Ils ne verront pas dans ce contraste l'amusante parodie qu'y applaudissaient les « mousquetaires[1] » aussi bien que les courtisans. Ils en feront une juste représentation de la nature qui met le bouffon à côté du sublime; ils le donneront en exemple comme le plus bel effort de l'art.

Bouterwek termine son ouvrage par des « Réflexions générales sur l'histoire de la littérature espagnole. » Il affirme d'abord que « la poésie espagnole est plus réellement nationale que ne l'est toute autre branche de la poésie moderne en Europe. » Les Italiens n'ont nationalisé les formes de la poésie provençale que par la perfection nouvelle qu'ils leur ont donnée. Les Espagnols n'ont demandé aux formes italiennes qu'un ornement extérieur pour embellir leur propre caractère. Ce caractère n'a jamais cessé d'être pénétré de l' « orientalisme » primitif. A quels traits reconnaître les deux sortes d'orientalisme que Bouterwek distingue dans la littérature espagnole, « l'un que la raison réprouve, et l'autre qui a véritablement de la grandeur et de la beauté? » C'est une question de mesure et de goût. Il nous suffit de retenir qu' « oriental » et « espagnol » sont deux termes désormais inséparables. Un dernier trait, qui n'est pas le moins important, complète ce tableau. « De tous les peuples modernes, les Espagnols sont les seuls qui aient découvert et mis en usage la poésie du christianisme catholique. » Dans l'emploi qu'ils en ont fait, Bouterwek ne peut les citer comme des modèles[2]. Nos romantiques, qui adopteront ses conclusions, n'auront ni les mêmes scrupules, ni les mêmes hésitations.

Lorsqu'ils proclameront avec tant d'assurance les libres beautés du théâtre espagnol, ils ne feront que reprendre les éloges d'un de ceux qui ont le plus vigoureusement combattu pour fonder leur doctrine, d'A.-W. Schlegel[3]. Schlegel a puisé une bonne partie de sa documentation dans le livre de Bouterwek[4]. Il ne trace

1. Faut-il rappeler que c'est là le nom sous lequel on désignait les bruyants spectateurs debout au fond du parterre des théâtres classiques espagnols?

2. Cf. t. II, p. 255 : « Il faudrait être bien ébloui de l'éclat de la poésie espagnole pour ne pas trouver la monstrueuse mysticité de leurs *autos*, même de ceux de Calderon, aussi monstrueuse qu'elle l'est en effet; mais il faudrait aussi être devenu, à force de philosophie, incapable de sentir la poésie hardie du catholicisme, pour ne pas sentir celle des *autos* espagnols. »

3. A.-W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l'allemand par Mme Necker de Saussure, 3 vol. in-8, Paris et Genève, 1814.

4. Il cite aussi Blankenburgh, mais Blankenburgh ne s'est occupé qu'en passant du théâtre espagnol dans ses remarques sur la théorie des beaux-arts de Sulzer.

pas un portrait différent du génie espagnol. « Fidèle à son Dieu et à son Roi jusqu'au dernier soupir, inflexible sur l'honneur, fier, mais prosterné devant les autels, grave, modéré, sévère, tel l'ancien Castillan labourait son champ sans perdre de vue son épée. » Il ne se fait pas non plus une autre idée des origines de la littérature espagnole. Le romance lui apparaît comme une forme primitive « à demi arabe, » un simple récit de guerre qui s'étend ensuite à des sujets plus variés sans rien perdre de ce rythme pittoresque « où l'on croit encore entendre retentir les accords de la guitare[1]. »

Bouterwek regrettait dans les dernières lignes de son Histoire que la raison ne se mêlât pas plus souvent de diriger la poésie espagnole, « non pour la réduire à l'exactitude de la prose, mais pour donner à ses fictions mystiques plus de noblesse et de régularité. » C'est un regret que ne partage guère Schlegel. S'il reprend sur le théâtre espagnol les indications de son prédécesseur, c'est pour les transformer en une machine de guerre contre le classicisme. C'est grâce à lui surtout que la littérature espagnole va passer pour la plus pure expression du génie romantique. A ses yeux, l'ancienne civilisation était simple dans son principe qui se retrouve dans l'ensemble de la culture morale des païens. La nouvelle, au contraire, ne pouvait être qu'hétérogène puisqu'elle est née de la fusion des peuples du Nord et des nations qui conservaient le dépôt de l'antiquité. Le Grec classique mettait son idéal dans une proportion nettement déterminée, dans l'harmonie des facultés. L'homme moderne a pris dans le christianisme le sentiment profond de sa double nature. Il ne cherche plus à emprisonner sa pensée dans un corps; il la laisse s'élancer vers l'infini qu'elle ne peut atteindre. Les thèmes qui lui sont chers s'esquissent au moyen âge, mais n'atteignent toute leur beauté qu'à un degré supérieur de culture. Si ces thèmes sont la chevalerie, l'amour et l'honneur, et si dans leur mélange éclate l'esprit romantique, y eut-il jamais littérature qui en fût plus imprégnée que l'espagnole[2]?

1. Même illusion sur la formation de la langue espagnole. Cf. la seizième leçon : « La rude franchise des Goths semblait retentir encore dans les accents de cette langue, lorsqu'une heureuse alliance avec l'Orient lui fit prendre un essor plus hardi, et que la poésie arabe, en l'enrichissant de ses expressions enivrantes, l'éleva au-dessus de la froide circonspection des idiomes occidentaux. »

2. Cf. la première et la treizième leçons. Cf. aussi dans la seizième : « Si la religion, l'amour et la valeur enflamment le génie romantique, cette poésie, ayant pris naissance et s'étant développée en Espagne sous de pareils auspices, devait prendre sans aucun doute le vol le plus élevé. »

Cette idée se précise par l'étude directe de la comedia. Schlegel n'a pas seulement lu les analyses qu'en donnait Bouterwek. Il a parcouru les recueils qu'il pouvait avoir à sa disposition, comme ceux de La Huerta ou d'Apontes [1]. C'est peu, ce n'est presque rien, mais cela lui suffit pour mettre en valeur deux idées qui vont devenir deux dogmes de la nouvelle école : Le drame romantique n'a jamais été national que chez les Anglais et chez les Espagnols. — Tandis que, chez les Anglais, l'esprit romantique n'a véritablement animé que Shakespeare, il a régné en maître absolu sur le théâtre espagnol depuis son origine jusqu'à sa décadence, au début du XVIIIe siècle, sous l'influence du classicisme français.

Il n'y a pas à s'attarder sur les époques que distingue Schlegel et qui se résument dans les trois noms de Cervantes, Lope de Vega et Calderon. Il n'en faut retenir que ce qu'on pourrait presque appeler la déification de Calderon. Tandis que Bouterwek ne voyait en lui qu'un grand poète qui n'a fait que « perfectionner l'ouvrage de ses devanciers, » Schlegel admire dans son œuvre le génie même de la poésie romantique [2]. Schlegel n'est pas cependant le fondateur du culte de Calderon. Il l'a emprunté à un Français, à ce Linguet dont les traductions du théâtre espagnol avaient été mises en allemand [3]. Il est juste de reconnaître qu'il lui a donné une portée nouvelle et un extraordinaire retentissement.

1. Comme le note Schlegel, le choix de La Huerta « se borne presque sans exception à des comédies dans les mœurs modernes. » Quant à l'édition qu'Apontes a donnée de Calderon, elle ne contient que 108 pièces, dont 72 *autos sacramentales*. Schlegel semble l'avoir lue avec soin. C'est peut-être là une des raisons de la place exceptionnelle qu'il accorde à Calderon, et à ses *autos sacramentales*. Il n'a lu, au contraire, que quelques pièces de Cervantes et de Lope de Vega et ne peut parler en connaissance de cause du théâtre espagnol et de son évolution. C'est vraiment un jugement par trop sommaire que d'écrire sur le *phénix des esprits espagnols* : « Il suffit au reste de lire quelques-unes de ses pièces pour en connaître le genre, et l'on doit craindre d'autant moins de ne pas tomber sur les plus distinguées, qu'il n'atteint, dans aucune en particulier, à une hauteur extraordinaire ni à une grande profondeur. »

2. Il en arrive même à dire dans sa seizième leçon que tout le théâtre de Lope de Vega et de ses plus célèbres contemporains ne révèle que d'heureuses dispositions. « Mais enfin parut don Pedro Calderon de la Barca, un génie aussi fertile, un écrivain aussi laborieux que Lope, et un bien meilleur poète, un grand poète, si jamais ce nom a été mérité sur la terre. En lui se renouvelèrent, et à un degré beaucoup plus éminent, la puissance d'exciter l'enthousiasme, l'empire exercé sur la scène, et, pour tout dire enfin, le miracle de la nature. »

3. C'est surtout dans l'Avertissement de Linguet que s'affirmait le préjugé caldéronien. Cf. le *Théâtre espagnol*, t. I (Paris, chez de Hansy le jeune, 1770), p. XII : « Je me suis pour cela attaché aux auteurs les plus connus hors de l'Espagne, et surtout à Calderon, génie singulier dont on ne prononceroit le nom qu'avec vénération, s'il

« La nature et l'art, la poésie et la prose, le sérieux et la plaisanterie, le souvenir et le pressentiment, les idées abstraites et les sensations vives, ce qui est divin et ce qui est terrestre, la vie et la mort se confondent de la manière la plus intime dans le genre romantique. » Lorsqu'il donnait cette définition, Schlegel ne songeait pas tant à Shakespeare qu'à Calderon. C'est dans le théâtre espagnol que la poésie romantique lui paraissait jeter la lumière la plus éblouissante. Pour arriver au même éclat, le premier drame avec lequel se livrera chez nous la grande bataille contre les classiques ne devait-il pas s'illustrer des mêmes couleurs?

Nos romantiques auraient pu trouver dans le livre de Sismondi [1] plus d'une réserve légitime à l'admiration désordonnée du théâtre espagnol. Simonde de Sismondi a l'intelligence assez large pour comprendre des systèmes différents et entrer dans les émotions des autres peuples; mais c'est, au fond, un classique. S'il n'a pas la superstition des règles, il exige de leurs adversaires le respect de leurs trois nouvelles unités *de manière*, *d'intérêt* et *de mœurs*. Aussi ne peut-il s'empêcher d'adresser à la comedia les trois grandes critiques que l'esprit français lui fera presque toujours. Comment supporter une législation du point d'honneur « qui ne prohibe le meurtre que lorsqu'il ressemble au suicide? » Comment tolérer une férocité que n'accompagne aucun remords et qui ne pouvait plaire qu'à « la nation la plus pleine d'indifférence pour la vie d'autrui? » Comment enfin accepter que la dévotion se mêle aux excès les plus coupables et aux plus honteuses professions? Sismondi se révolte contre l'admiration que professent « les Espagnols et leurs enthousiastes allemands » pour la prétendue « tendance pieuse » du *Purgatoire de saint Patrice*. Il a beau protester contre la mode qui fait de l'Espagne « la patrie du plus pur chris-

étoit né Grec, et qui auroit laissé très peu de chose à faire aux Corneille et aux Racine, s'il étoit né Français... » et p. xv : « Les étrangers sont les véritables appréciateurs du mérite des écrivains. Je ne dis pas que tout homme dont on ne parle point hors de son pays en soit dépourvu, mais j'affirme que celui dont la réputation a franchi les frontières de sa patrie, en a nécessairement. Or, comme Lopes et Calderon ont eu cet avantage, et qu'ils l'ont eu presque exclusivement sur tous leurs compatriotes, il s'ensuit qu'ils leur sont en effet supérieurs, et que le *Théâtre Espagnol* n'a point d'écrivains à qui il doive plus de respect. S'il falloit même prendre un parti entre ces deux, je ne balancerois assurément pas à mettre Calderon au premier rang. »

1. Cf. *De la littérature du Midi de l'Europe*, par J.-C.-L. Simonde de Sismondi, Paris et Strasbourg, 1813. La littérature espagnole occupe une bonne partie des tomes III et IV.

tianisme[1]. » Nos romantiques continueront, après Schlegel, à y admirer toute la poésie du catholicisme.

S'ils ont été assez peu sensibles aux critiques de Sismondi, ils n'ont cependant pas tiré un mince profit de son livre. Ils ont plus d'une fois mis à contribution les traductions et les analyses qu'il y avait répandues avec abondance. Ses conclusions générales n'étaient du reste pas très éloignées de celles que promulguait la critique allemande. Il reconnaît que le fonds d'images et d'aventures que les Espagnols ont exploité sans se lasser se confond avec celui auquel on vient de donner le nom de romantique. Leur littérature n'est jamais sortie de la période de la chevalerie. Ils n'ont pas su l'élever au-dessus d'elle-même en y laissant pénétrer l'esprit moderne. Lorsque Sophocle et Euripide « représentaient avec tant de grandeur l'antiquité héroïque, » ils donnaient « aux sentimens des siècles d'Œdipe et d'Agamemnon » la juste mesure que leur enseignait « le siècle de Socrate. » Les classiques espagnols n'ont pas eu la liberté nécessaire pour marcher dans le même sens que les autres nations. Leurs créations n'en restent pas moins « la plus haute portée de la poésie romantique, lorsque la philosophie et la pensée n'y ajoutent rien. » Elles nous offrent enfin cet intérêt unique que « dans la contrée la plus occidentale de notre Europe » elles nous font « entendre le langage fleuri et l'imagination fantastique de l'Orient. »

Pas plus que Bouterwek ou Schlegel, Sismondi ne se fait une idée juste de l'origine des romances, mais il met, à la suite de Herder, sous un jour nouveau ceux qui joueront d'abord chez nous leur rôle décisif, les romances du *Cid*[2]. Pas plus que Bouterwek ou Schlegel, Sismondi ne distingue nettement les diverses phases de l'évolution du génie espagnol. Il met sur le même plan l'âge de

1. Cf. t. IV, p. 178. « C'est nous être bien assez longtemps entretenus de ces pièces prétendues chrétiennes, qui composent une si grande partie du théâtre espagnol, et de celui de Calderon en particulier. On ne pouvait les passer sous silence, à une époque où l'un des plus célèbres critiques de l'Allemagne s'est efforcé de les faire regarder comme ce que l'esprit humain, secondé par la piété la plus enthousiaste et la plus pure, avait produit de plus parfait. Il semble même que, par une mode littéraire, tout le monde se plaise aujourd'hui à représenter l'Espagne comme la patrie du plus pur christianisme. Si dans un ouvrage d'imagination, un roman ou un poème français, anglais, allemand, on veut faire paraître un religieux, un missionnaire animé de la charité la plus tendre et du zèle le plus éclairé, c'est en Espagne qu'on va le prendre. Plus on étudie l'histoire et la littérature espagnoles, plus on trouve de semblables opinions injurieuses pour le christianisme. »

2. Il leur consacre tout un chapitre, le vingt-quatrième du tome III.

Lope et l'âge de Calderon, et voit le plus bel effort de la comedia héroïque dans une exagération exigée par un public plus restreint et dans les formules d'une mode spéciale.

Nos romantiques se laisseront égarer par ces enseignements. C'est dans les œuvres où se marque la décadence qu'ils chercheront l'expression suprême du théâtre espagnol. Dans le romance détaché du *cantar* ils admireront le lyrisme primitif qui a précédé l'épopée comme l'hymne homérique en Grèce. Ils prendront pour des chansons populaires du moyen âge l'œuvre d'artistes érudits de l'âge d'or. Faut-il le leur reprocher avec amertume? Mais pouvaient-ils avoir sur l'Espagne d'autres idées que celles dont nous avons essayé de distinguer les sources diverses?

CHAPITRE SECOND

LA PREMIÈRE IMITATION LYRIQUE DE L'ESPAGNE

La critique étrangère avait mis en lumière dans ses études sur la littérature espagnole deux genres auxquels elle attribuait une valeur et une portée exceptionnelles : les romances et le théâtre. Nos romantiques n'ont pas discuté ses conclusions. Ils ont seulement tâché de les fortifier par la lecture des extraits et des traductions qu'ils pouvaient avoir à leur disposition.

Pourquoi se sont-ils d'abord tournés vers les romances? Peut-être parce que les romances avaient à leurs yeux les couleurs du moyen âge, parce que, croyaient-ils, ils embaumaient l'Espagne primitive. Peut-être aussi, et plus simplement, parce que ces innovateurs se contentaient de suivre le courant qu'ils prétendaient remonter. Les romances espagnols pouvaient, en effet, s'adapter le plus aisément du monde aux romances françaises. Ils étaient comme une transition nécessaire entre le goût troubadour et la nouvelle mode romantique.

Le genre troubadour avait eu au XVIIIe siècle deux traits essentiels. La forme en était un pastiche de Marot et de ses spirituelles naïvetés. Les sujets qu'elle illustrait se rapportaient presque tous aux amours du bon vieux temps. C'était, en somme, un retour assez naturel dans un milieu raffiné, à la prétendue simplicité des aïeux. La polissonnerie d'un siècle galant y trouvait sans doute plus d'une occasion de s'y glisser, mais ce libertinage devenait peu à peu sentimental. Les amants n'avaient plus besoin de piquants sous-entendus pour se plaindre de la cruauté d'une séparation. L'amoureux ne se croyait plus obligé de laisser deviner un sourire malicieux dans la colère qu'il exhalait sous une fenêtre close. Il

suffisait qu'un troubadour dît son émotion à rencontrer une bergère. Et l'on applaudissait les vers de Moncrif ou du comte de Tressan ; et l'on fredonnait la musique de Philidor ou de Dalayrac.

L'évolution de cette romance vers le ton plus passionné de l'espagnol est déjà manifeste dans la littérature de l'Émigration. Rien de plus curieux, à ce point de vue, que le recueil publié en 1797 à Constance sous ce titre significatif : *Les Troubadours modernes, ou amusements littéraires de l'armée de Condé.* Tous ces beaux esprits n'ont encore eu le temps de rien oublier, mais ils trouvent quelque amertume à leur exil, et quand ils croient reprendre la tradition des nobles ménestrels, s'ils sont loin de dépouiller leur légèreté élégante, ils ne laissent pas cependant de montrer parfois comme un commencement d'émotion sincère. Ce sentimentalisme s'accentue sous le Consulat et l'Empire. Au milieu de l'universelle agitation, on rêve d'un temps moins troublé. Il semble qu'on passe en France par la phase de mélancolie que représentent en Angleterre la poésie d'Ossian et en Allemagne les *bardits* avec leurs chênes et leurs antiquités germaniques [1]. L'imagination ne veut plus habiter que dans de très vieux castels d'où elle ne s'échappe que pour se représenter de merveilleux tournois. Cette romance pré-romantique ne tarde pas à revêtir deux caractères qui préparent son assimilation avec le romance espagnol. Elle cherche, en effet, à devenir une histoire. Elle ne se contente plus d'une plainte amoureuse. Elle s'efforce d'enfermer un élément épique, et par là se rapproche du petit poème que nous avons vu se détacher du *cantar* primitif. Elle tend, d'autre part, à prendre un accent plus tragique. Elle chante Isaure décapitée par son mari ; elle met aux prises des frères dans de sanglants duels ; et, si elle continue à peindre la retraite où s'isole le troubadour, elle l'entoure d'une nouvelle et religieuse horreur.

La Restauration n'eut garde de contrecarrer une tendance littéraire qui favorisait sa politique. Les classiques n'en éprouvèrent d'abord aucune inquiétude. Le genre troubadour respectait au moins dans sa forme conventionnelle l'idée qu'ils se faisaient du lyrisme et les règles qu'ils lui imposaient. Ils ne s'émurent qu'en le voyant substituer une mythologie à une autre et présenter le retour au moyen âge comme un abandon de l'antiquité. Il n'était plus temps alors d'enrayer son développement. Le genre troubadour avait cessé d'être un simple caprice. Il

1. Cf. Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, Paris, 1907.

était en train de devenir une première forme du romantisme. La *Noce d'Elmance* de Deschamps et les premières ballades de Hugo lui appartiennent encore, et l'on y devine déjà la transformation qui se prépare. On la sent mieux encore dans des romances où la couleur sentimentale tourne au pathétique mystérieux. C'est la jeune pèlerine dont le gémissement s'élève à l'instant même où l'on assassine son amant. C'est Thibaut qui voit, après trois ans d'attente, se présenter fidèle au rendez-vous promis le squelette de son Alix.

Les romances espagnols précipitent ce mouvement vers un romantisme plus nettement déterminé. Ils y réussissent d'autant mieux que, plus d'une fois, ils paraissaient écrits dans le ton qu'on voulait renforcer. A côté de ceux qui font entendre la note nouvelle, il en était d'autres où l'on écoutait les mélancoliques harmonies qui avaient si longtemps charmé les oreilles. Dans son *Histoire de la littérature espagnole*, Bouterwek donnait une place d'honneur à un romance qu'il attribuait au prince Juan Manuel [1]. Ce romance ne remonte pas à une aussi haute antiquité, puisqu'il apparaît pour la première fois dans le *Cancionero* de Juan del Encina. Mais que sa fausse vétusté dut alors sembler touchante! On y voyait un chevalier vêtu de deuil s'avancer pieds nus à travers les montagnes. Ce chevalier jure, en pleurant, de ne jamais retourner en des lieux où une femme risque de lui faire oublier l'amie qu'il a perdue « avant d'être devenue son épouse [2]. » Sur une montagne solitaire il se construit une maison de tristesse où il mène la vie des anachorètes. Sur l'autel qu'il a fait élever dans cette cellule, il a mis la statue de celle qui est l'objet de son culte fidèle. « Cette aimable beauté mourut à vingt-deux ans, pour laisser plus de regrets au monde. Qui pourrait la louer mieux que le deuil de celui qui adore son image! C'est dans cette occupation qu'il passe sa vie. Il a fermé la porte au plaisir; il l'a ouverte à la douleur, pour qu'elle se fixe dans sa retraite et non pour qu'elle en sorte [3]. » Sans doute les classiques pouvaient se plaire à retrouver dans les regrets du chevalier l'écho de l'adieu suprême qu'adresse Admète à Alceste sur le point de mourir pour lui [4]. Les

1. T. I, p. 103.

2. L'espagnol dit plus simplement : « Que murio sin la gozar. » Le traducteur respecte encore les convenances classiques.

3. Je cite, bien entendu, la traduction de Bouterwek qui donne aussi en note le texte original.

4. Cf. Alceste, v. 348-354 : « Reproduit par la main habile des statuaires, ton corps

âmes sensibles y goûtaient une bien autre volupté. Le romance espagnol n'affirmait-il pas son étroite parenté avec la romance française dans une description attendrissante où, à travers des allégories qui rappelaient le moyen âge [1], se laissait entrevoir l'influence de la poésie provençale?

Le *Cancionero general*, où il pouvait passer comme un très ancien et très achevé modèle du genre troubadour, avait heureusement de moins fades peintures et de plus mâles héros à présenter à l'admiration. Les romances du Cid vont montrer à nos romantiques une Espagne qui se prêtera avec une inépuisable richesse aux aspirations dont ils prendront une plus nette conscience.

I. — Les romances espagnols en France avant « Les Orientales. »

Dans l'Avertissement qui parut en 1648 en tête du *Cid*, Corneille ne parlait pas sans justesse de ces romances des Espagnols où il voyait « des originaux décousus de leurs anciennes histoires. » Mais les personnages dont ils redisaient les exploits ne pouvaient entrer sans effort dans le cadre de la tragédie classique, et leur inspiration héroïco-lyrique ne convenait guère à l'idée qu'on se faisait alors de l'épopée.

Tandis que les diverses formes du roman et du théâtre espagnols avaient en France un succès presque ininterrompu, il faut attendre la fin du XVIIIe siècle pour y retrouver la trace des romances. Encore fallait-il les découvrir dans les derniers volumes de la *Bibliothèque universelle des Romans*. Cette collection n'avait obtenu et ne méritait qu'une médiocre estime. Nos romantiques ne l'ont cependant pas ignorée. En 1822, Abel Hugo déclare qu'il lui a emprunté un romance [2] dont il n'a pu retrouver l'original qu'il avait d'abord lu à Madrid. Dès 1814 [3], Creuzé de Lesser

reposera sur le lit; je me coucherai près de ton image et, la serrant dans mes mains en prononçant ton nom, j'aurai l'illusion de tenir dans mes bras ma chère femme, et cette froide et vaine volupté allégera peut-être le poids qui pèsera sur mon âme. »

1. La maison de tristesse du chevalier « est boisée en dedans d'un bois jaune qu'on appelle de désespoir; les murailles sont de pierres noires liées par un ciment noir; le plancher et les portes sont revêtus de plomb, dont la couleur grisâtre est celle du deuil. Le chevalier jonche encore le parquet de feuilles sèches; car, où l'espérance ne peut habiter, rien ne doit rappeler l'idée de l'espérance. »

2. Celui des *Messages de Roland et de don Bernard*.

3. Dans la Préface de *Les Romances du Cid*.

avouait qu'il devait à une traduction en prose française sa première connaissance des *Romances du Cid*. Il donnait les dates auxquelles correspondait cette publication dans la Bibliothèque des Romans [1]. Il indiquait même l'original : le *Romancero* d'Escobar [2] complété pour l'ordre biographique par quelques emprunts au *Tesoro* de Meige [3].

Le traducteur anonyme de ce *Romancero* avait beau s'excuser de ne pas ramener « à nos bienséances » ce qui ne choquait point celles de ce temps-là ; il n'en avait pas moins fait subir à son texte deux déformations importantes. Il ne s'était pas contenté d'atténuer ce qui lui paraissait trop « sauvage. » Il avait attendri le Cid pour l'accommoder au goût sentimental du jour. Dans un romance du *Cancionero* [4], Chimène expose au roi ses plaintes contre le Cid. Ce chevalier acharne son faucon dans le pigeonnier de celle dont il a tué le père. Aux reproches qui lui sont adressés, il réplique qu'il coupera les jupes de la fille du comte et « fera violence à ses femmes mariées ou à marier. » Voici comment s'exprime Rodrigue dans la Bibliothèque des Romans :

Qu'à votre noble colombier,
Dame charmante,
Mon épervier
Porte la mort et l'épouvante,
De mes desseins c'est le dernier.
Dame champêtre,
Quand d'une lettre
On n'ose se fier,
Qu'on ne peut oublier
Et qu'on a peur de l'être,
Un épervier,
C'est l'écuyer
Qui dit les desseins de son maître.
Ah! puissiez-vous, Chimène, entendre le premier!

Une des scènes les plus brutales du *Romancero* nous montre les comtes de Carrion qui, pour se venger du Cid et de ses justes

1. « Décembre 1782, juillet 1783 principalement, et octobre 1784. » Le premier volume de décembre 1782 ne contient qu'un romance. Le 2e volume d'octobre 1784 renferme les romances sur les gendres du Cid, les comtes de Carrion. C'est dans le second volume de juillet 1783 que figure la traduction du texte de Juan Escobar.

2. Juan Escobar, *Romancero e historia del muy valeroso caballero el Cid Ruy Dias de Vivar*, Madrid, 1612.

3. *Tesoro escondido de todos los mas famosos romances, assi antiguos, como modernos, del Cid*, por Franc. Meige, Barcelona, 1626.

4. C'est le n° 733 dans la collection de Duran (t. 1, Madrid, Rivadeneyra, 1849).

reproches, dépouillent ses filles, qui sont leurs femmes, de tous leurs vêtements, les attachent chacune à un chêne, et, avec la bride de leurs chevaux, les fouettent jusqu'au sang avant de les abandonner en pleine forêt [1]. Cette injure devient presque une courtoisie dans la traduction française de 1784 : « Mesdames, s'écrient les indignes époux de doña Sol et de doña Elvire, la douleur de vous voir en cet état nous fait perdre la moitié du plaisir de nous être vengés. »

Malgré cet affadissement de l'espagnol, la publication de la Bibliothèque des Romans n'en représente pas moins une date importante. On y voit s'affirmer pour la première fois une idée qui va bientôt faire fortune. « Les romances, écrit dans sa Préface le traducteur d'Escobar, sont le premier genre de composition d'où l'on a vu sortir tous les autres chez tous les peuples. » Ne sont-ce pas des romances que les cantiques des Hébreux, le premier fonds des poésies homériques, les runes germaniques, et les vieux poèmes galliques et francs? « Ce fut des chansons historiques romaines composées dans la vieille langue des Saliens et des XII Tables que le grave Ennius composa sa grande histoire perdue des faits et gestes du peuple romain. » Cette théorie, que reprendront Wolf et Niebuhr avec toutes les ressources de leur critique, confirmera nos romantiques dans leur admiration superstitieuse pour le *Romancero*.

La traduction que leur en donnait la Bibliothèque des Romans ne laissait pas tout échapper de la « sauvagerie » de l'original. Elle montrait même parfois plus de couleur que celle de Herder qui s'était d'ailleurs contenté assez souvent de la mettre en sa langue [2]. Sismondi louait « le poète philosophe allemand » d'avoir distribué les romances du Cid « de manière à ce qu'elles forment une biographie complète du héros » et de les avoir « traduites en vers de même nature avec cette exactitude scrupuleuse que ses compatriotes apportent dans leurs traductions [3]. » Ni l'un ni l'autre de ces éloges ne sont mérités. Herder n'a fait que suivre l'ordre imaginé par Escobar, et sa traduction est si peu exacte

1. Cf. collection Durán, t. I, nos 861 et 862 (Madrid, 1849).

2. Herder, *Der Cid*, 1803. Une nouvelle édition en paraît avec les Œuvres complètes à Tübingen en 1810. Milà y Fontanals a donné la preuve que Herder n'avait recouru au texte espagnol que pour quatorze romances. S'il s'était reporté directement à l'original, il n'aurait pas fait passer à l'allemand des romances qui sont l'œuvre exclusive du traducteur de la Bibliothèque des Romans.

3. *De la littérature du Midi de l'Europe*, t. III, p. 168.

que celle de la Bibliothèque des Romans l'emporte plus d'une fois sur elle en justesse et en force. Un des romances les plus connus [1] nous peint le désespoir du vieux Diego Lainez après l'affront qu'il a subi. Il ne peut ni dormir, ni manger. Il n'ose même parler à ses amis de peur que ne les blesse l'haleine de son déshonneur. Il fait venir ses fils, et, sans mot dire, leur serre violemment la main. Tous demandent grâce. Rodrigue seul s'indigne : « Si vous n'étiez pas mon père, s'écrie-t-il, je ne me contenterais pas d'une parole. De ma main même je vous tirerais les entrailles; mon doigt suffirait à jouer le rôle du poignard et de la dague. » Le vieillard « reconnaît son sang » à cette généreuse colère et donne à Rodrigue, avec sa bénédiction, l'épée de la vengeance. Dans la traduction de Herder il n'y a plus trace de l'épreuve que le père outragé fait subir à ses fils [2]. Elle subsiste au contraire dans le français de la Bibliothèque des Romans. Creuzé de Lesser ne peut s'empêcher de préférer cette dernière version. Sans doute, « le vieux guerrier espagnol qui lie les mains de ses enfants » ne laisse pas de lui paraître singulier; mais il le trouve plus intéressant que lorsque « on le peint simplement faisant venir ses fils qui, en voyant sa douleur, joignent leurs mains en pleurant, tandis que Rodrigue seul pense à le venger. » Et il ajoute : « Il me semble évident que, pour cette romance [3], Herder n'a pas bien cherché (parmi les leçons différentes), ou qu'il a mal choisi. » Voilà qui révèle une préoccupation du pittoresque qui grandira et s'exagérera quand on se trouvera en présence de traductions moins infidèles du *Romancero*.

Cette préoccupation n'est pas étrangère à la composition de ces *Romances du Cid* dont les trois éditions de 1814, 1823 et 1836 attestent le retentissement. Creuzé de Lesser n'a point voulu nous donner une traduction nouvelle, mais une imitation qui vise surtout à l'effet poétique. Il a eu l'ambition d'écrire en vers une

1. C'est le n° 725 dans le tome Ier de la collection Durán :

> *Cuidando Diego Lainez*
> *En la mengua de sa casa...*

2. La voici, telle que la reproduit Sismondi : « ... Il fait venir à lui ses fils, mais il ne peut leur parler; ceux-ci joignent leurs mains en silence, des larmes remplissent leurs yeux, et ils implorent la miséricorde divine. Déjà presque il ne reste plus pour Diego d'espérance, lorsque d. Rodrigue, le plus jeune de ses fils, lui rend le courage et la joie. Avec les yeux brillants d'un tigre, il s'avance vers son père : Père, dit-il, vous oubliez et qui vous êtes, et qui je suis. N'ai-je pas reçu de vos mains des armes pour ma défense? L'épée ne peut-elle pas repousser l'affront qui lui a été offert? »

3. Faut-il rappeler que nos romantiques donnent aux romances espagnoles comme aux romances françaises le genre féminin ?

histoire du héros espagnol qui, unissant plus étroitement « ce qu'il y a de plus simple à ce qu'il y a de plus élevé, » échappât à « la morgue un peu monotone de notre poésie sérieuse » et fût aussi facile à lire que de la prose. La hardiesse de Creuzé de Lesser ne va pas encore jusqu'à reproduire des tableaux trop violents pour le goût d'alors, ou des scènes trop étranges. Il ne nous montrera pas Rodrigue présentant à son père la tête sanglante du comte Lozano. Il ne nous fera pas entendre la plainte du lépreux, et il ne nous décrira pas par quel miracle les plaies du malheureux que le Cid a accueilli dans son lit deviennent l'éblouissante blancheur de la robe de saint Lazare. Il lui arrivera même de s'excuser pour avoir conservé des expressions d'une aussi inoffensive familiarité que les termes de *tablier*, de *trousseau* ou de *dessert*. Son adaptation n'en représente pas moins un assez large pas en avant sur la route du romantisme..

Il n'hésite pas, d'abord, à adopter plus d'une fois l'interprétation qui s'éloigne le moins de l'espagnol. Dans le romance fameux où Rodrigue provoque l' « offenseur de son père [1], » le traducteur de la Bibliothèque des Romans avait reproduit, et Herder avait supprimé la sanglante injure du comte qui menace de faire fouetter le « jeune présomptueux » comme un page téméraire. Creuzé de Lesser ne se contente pas de maintenir la leçon française; il déclare que son auteur « a, bien plus que l'allemand, cherché et respecté cette couleur locale, cette originalité étrangère que l'Allemagne nous reproche de dédaigner [2]. »

1. Creuzé de Lesser suppose que c'est de ce romance que Corneille a tiré une de ses plus belles scènes. En réalité, la provocation du comte dans notre *Cid* a été directement imitée de la pièce de Guillen de Castro.

2. Voici les deux leçons de la Bibliothèque des Romans et de Herder :

« Que viens-tu faire? — Chercher ta tête, je l'ai promise, dit le Cid. — Non, mon enfant; vous êtes venu vous faire fouetter comme un page téméraire. — Saints et saintes du Ciel, que devint le Cid après ces paroles! » (Bibl. des Romans.)

« Que veux-tu de moi, téméraire jeune homme? — Je veux ta tête, comte Gormas : j'en ai fait le vœu. — Tu veux batailler, jeune homme : ce sont des batailles de page qui te conviennent. — Puissances du ciel, dites-le, ce que sentit Rodrigue à ces mots! » (Herder.)

Voici enfin, pour donner une idée de la manière de Creuzé de Lesser, son adaptation du romance entier :

1. Rodrigue aperçut Gormas
Sous la tour, et, sans attendre,
Il vint lui parler tout bas,
Et se fit très bien entendre.

2. « Quand ta main s'est tout permis,
Savais-tu, dans ta colère,
Que don Diègue avait des fils,
Et que don Diègue est mon père?

3. Comte, sais-tu bien son nom,
Et qu'il n'est rien sur la terre
D'aussi pur que son blason,
Si ce n'est son caractère?

4. Sais-tu bien que, moi vivant,
Hormis le dieu que je prie,
Nul ne peut impunément
Blesser l'auteur de ma vie?

Quelle est donc, aux yeux de Creuzé de Lesser, l' « originalité » des romances du Cid? C'est d'être l'œuvre « non d'un auteur, mais d'un peuple qui chantait son héros favori. » Ils portent l'empreinte générale du génie espagnol qui animait « je ne sais combien d'Alcées et de Pindares inconnus. » Vieux « souvent comme l'*Odyssée*, » ils n'offrent quelque ressemblance de forme, surtout dans les récits plus longs du siège de Zamora, qu'avec les rhapsodies homériques. Comment définir cette création singulière qui est « le fruit de plusieurs siècles, et le travail de plusieurs hommes? » Creuzé de Lesser trouve la formule que répéteront à l'envi nos romantiques. Il l'appelle une « *étrange Iliade qui n'a point d'Homère.* » Abel Hugo reprendra le mot en l'attribuant à Lope de Vega[1]. Emile Deschamps le répétera à son tour[2], et Victor Hugo le complétera en imaginant une Iliade mauresque. Il était vraiment d'une trop heureuse ingéniosité pour que son auteur n'en revendiquât point la paternité. « J'ai été bien étonné, écrit-il dans une note de l'édition de 1836, de voir M. Dugaz-Montbel, dans son *Histoire des poésies homériques*[3] me faire l'honneur d'attribuer cette pensée à Lopez[4] de Véga. C'est sans

5. — Mais, dit d'un air de pitié
Gormas que l'orgueil enivre,
Enfant, toi-même, à moitié
Sais-tu ce que c'est que vivre?

6. — Vivre, c'est savoir partout
Rendre hommage à la vaillance,
Servir le faible, et surtout
C'est corriger l'insolence.

7. Et, si d'un adolescent
L'instruction est bien sûre,
On doit dans le dernier sang
Laver la dernière injure. »

8. — Le guerrier de quatre jours
Se tait, et, sous ces murailles,
Menace encor, sans discours,
Le vainqueur de dix batailles.

9. Se laissant encor toucher,
Don Gormas, dans sa surprise,
Lui dit : « Que viens-tu chercher?
— Ta tête, je l'ai promise.

10. — Non, mais osant m'irriter,
Vous êtes, faible adversaire,
Venu vous faire fouetter
Comme un page téméraire. »

11. O Saints, ô Dieu tout-puissant!
A cette injure nouvelle,
Que devint l'adolescent!
Et que devint la querelle!

1. « C'est, dira-t-il, une Iliade qui n'a pas d'Homère. » Cf., dans les *Romances historiques traduites de l'espagnol*, la note qui accompagne *Rodrigue après la bataille*.

2. Emile Deschamps, dans la Préface de ses *Etudes françaises et étrangères*, parle de « ces admirables romances espagnoles qu'on a si bien nommées une Iliade sans Homère. »

3. Publiée en 1831.

4. Le z imposé à la fin du nom de Lope passait alors pour la marque du connaisseur. On s'imaginait qu'un nom propre espagnol ne pouvait guère se terminer qu'en ez ou ès, à moins qu'il ne s'achevât sur un o. Cette érudition de concierge est encore celle de plus d'un de nos lettrés contemporains. On a représenté naguère une adaptation de l'*Etoile de Séville* dont les affiches attribuaient l'original à Lopez de Vega. On a eu beau célébrer à Boulogne, en 1910, le glorieux champion de l'indépendance de l'Amérique latine, plus d'un Français croit encore lui faire honneur en l'appelant San Martino.

doute parce qu'il l'a trouvée ailleurs sans nom d'auteur. Je suis enchanté si elle est digne de Lopez de Véga; mais elle est de moi. »

Creuzé de Lesser n'a pas seulement fourni à nos romantiques des formules piquantes dont ils ne pouvaient soupçonner l'inexactitude. Il leur a présenté les romances du Cid sous le jour qui pouvait le mieux les séduire. N'invitait-il pas ses lecteurs à y contempler le règne féodal « dans toute son âpreté? » Il prenait soin de les avertir qu'il ne fallait pas y chercher « la gaîté et l'imagination » qui éclatent dans *La Table Ronde*, *Amadis* et *Roland*. Il opposait à la mythologie brillante de la Grèce le « champ de la chevalerie plus vaste et plus varié. » Et il soulignait en lettres capitales l'avantage singulier qu'offraient à ses yeux les romances du Cid. « Voici, disait-il, de la chevalerie HISTORIQUE et non plus de la chevalerie ROMANESQUE ».

Le critérium qu'il adoptait pour choisir entre les leçons différentes des romances donnait à cette « chevalerie historique » une couleur fortement romantique. C'est la plus « hideuse » qu'il déclare la plus ancienne et, par suite, la plus véridique. Aussi n'est-il point choqué par les figures les plus audacieuses. Il n'a pas osé les conserver toutes. Il a senti du moins que, s'il réussissait à en acclimater quelques-unes, il porterait un coup mortel aux expressions détournées et aux périphrases embarrassées dont les classiques d'alors faisaient la loi du style poétique [1]. En vérité, Creuzé de Lesser ne se rendait-il pas un légitime hommage lorsque, dans la Préface de son édition de 1836, il écrivait que ses *Romances du Cid* avaient en 1814 devancé « les hardiesses connues aujourd'hui sous le nom de style romantique? »

Que restait-il à faire après lui? Creuzé de Lesser a cru tirer du Romancero un genre nouveau, l'odéide. Il le définit pompeusement « le poème qui dit le plus de choses, et de choses diverses, en moins de temps et place. » Et, dans un bel élan lyrique, il s'écrie avec simplicité : « O histoire! histoire! source de tant de beautés, quel service j'ai rendu à la poésie, si je t'ai rendue plus accessible à elle! » L'odéide n'a pas eu le succès qu'espérait son créateur. Une

1. Le passage vaut d'être cité. Après avoir indiqué les caractères principaux du style des romances, Creuzé de Lesser note qu'on n'y voit jamais « *cette horreur du mot propre* qui fait quelquefois de la poésie une énigme si ennuyeuse. Mes héros, et même mes rois, d'ailleurs très fiers, détestent l'emphase; et on peut leur appliquer, à quelques égards, ce que disait Mercier, à la tête de son *Charles second en certain lieu* : « C'est ici le portrait d'un roi en déshabillé, et pour le coup sans gardes; de sorte qu'il a été impossible à l'auteur de placer une seule fois dans sa pièce : Holà! gardes, à moi! »

série de quatrains sur un sujet historique ne pouvait former que le plus artificiel des poèmes. Le ton de Creuzé de Lesser n'était d'ailleurs pas complètement dégagé des fadeurs de la romance française, et sa forme restait celle d'un pauvre écrivain qui n'avait que de bonnes intentions. La diffusion des romances espagnols contribuera à chasser les dernières traces du goût troubadour. Quant au style, il ne viendra qu'avec Victor Hugo.

En attendant, son frère Abel introduit ou propage quelques erreurs qui deviennent des dogmes de la critique romantique. C'est en 1822 que paraissent ses *Romances historiques traduites de l'espagnol*[1]. Cette traduction est précédée d'un *Discours sur la poésie historique chantée et sur la romance espagnole*[2]. Abel Hugo y reprend sur l'origine du Romancero les théories de la critique étrangère et de Creuzé de Lesser. Il refait à sa façon, en s'inspirant parfois de Silvestre de Sacy et de Raynouard, l'histoire qu'avait esquissée dans sa Préface de 1783 le traducteur de la Bibliothèque des romans. Il étudie chez les Hébreux, chez les Grecs et chez les Latins, chez les Arabes, chez les Provençaux et chez les Français une forme de poésie qui lui paraît à elle seule avoir d'abord composé en Espagne la littérature tout entière. C'est à lui surtout qu'on doit la diffusion de deux idées fausses qu'imposera pendant quelque temps le génie de son frère. La forme et le mètre des romances espagnols offrent à ses yeux une imitation si exacte du style narratif de l'Ecriture Sainte que ces « stances de quatre vers trochaïques » correspondent aux versets sacrés. A côté de ces pièces si simples, les unes historiques, les autres chevaleresques [3], mais toutes également chrétiennes puisqu'elles ont pour unique modèle la Bible, celles qui traitent un sujet mauresque étalent toutes les recherches et la couleur variée du génie oriental. C'est qu'elles sont l'œuvre d'auteurs arabes qui ont voulu laisser chacun libre carrière à sa fantaisie. Et Abel Hugo s'étonne gravement que ces poètes, qui n'ont jamais existé que dans son imagination, n'aient pas plus souvent fait appel à leur

1. A Paris, chez Pélicier.

2. Les fragments sur la Romance font partie d'un cours de littérature espagnole prononcé par l'auteur à la Société des Bonnes Lettres, en 1821.

3. Abel Hugo conserve, en effet, la division des romances en trois classes : les *historiques* composés sur l'histoire des chrétiens d'Espagne par des poètes « contemporains » des événements qu'ils racontent; les *chevaleresques* tirés des anciens romans et gardant dans leur style les caractères de grâce et de gravité, de naïveté et de grandeur qu'on voit aux *historiques*; les *mauresques* enfin.

propre histoire, « d'où, dit-il, l'on pourrait conclure, en se basant sur cette grande vérité que la littérature est l'expression de la société, qu'il y avait peu d'amour de la patrie chez les conquérants de l'Espagne, et que, comme l'amour et l'admiration pour leurs héros étaient le seul sentiment qui se trouvait dans leur cœur, ils devaient être facilement vaincus, aussitôt que leurs chevaliers ne seraient plus des héros. » Mettez toutes ces fantaisies en formule, et vous aboutirez à la définition que le « grand frère » donnera du *Romancero general* : « Ce sont deux Iliades, l'une gothique, l'autre arabe [1]. »

La traduction d'Abel Hugo a rendu au romantisme deux services qui avaient leur importance. Elle avait d'abord le mérite d'être, en effet, une traduction. Il ne faut pas sans doute lui demander une exactitude minutieuse, et il lui arrive une ou deux fois de s'écarter assez grossièrement du texte [2] ; mais elle n'est ni une imitation, ni une « belle infidèle. » Abel Hugo savait de l'espagnol, et, s'il se trompait sur la date et sur la composition du Romancero, il était cependant capable de reproduire une bonne partie du texte qu'il avait sous les yeux. Il n'avait plus à se préoccuper de ne pas heurter trop directement le goût du jour, et, s'il s'écartait des conventions de la forme dite classique, il pouvait s'excuser sur l'original de la liberté de son style. Sa traduction n'est pas « littérale » comme le proclamera son frère [3], mais elle marque un effort nouveau vers un pittoresque un peu plus juste, et surtout plus accentué.

D'autre part, elle élargit singulièrement le champ de la couleur espagnole. Abel Hugo continue à accorder une importance spéciale aux romances du Cid puisqu'il se propose de leur consacrer un volume entier. Il n'en cite qu'un, en attendant, et ce qu'il offre à ses lecteurs, c'est un choix de ceux où résonne l'écho que fait dans l'histoire l'âme héroïque de l'Espagne. L'ordre chronologique qu'il adopte n'a rien à voir, quoi qu'il en dise, avec la date de la composition des romances. Il n'en est pas moins vrai que, grâce à lui, on apprenait à connaître des personnages

1. Cf. dans *Les Orientales* la note sur la *Romance mauresque.*

2. Le plus plaisant de ces contre-sens se rencontre dans l'original qui inspirera la *Romance mauresque* des *Orientales*. Abel traduit : « Con la gran siesta que hace » par : « Au milieu du tumulte que la chasse cause. » M. Gaston Paris (dans un article de la *Revue d'histoire littéraire de la France* de 1899) n'arrive point à s'expliquer cette erreur. Je crois que la solution de ce petit problème est bien simple. Abel Hugo a confondu les deux mots espagnols *siesta* et *susto.*

3. Dans la note des *Orientales* sur *La Bataille perdue.*

qui n'avaient pas eu, comme le Cid, une fortune européenne. On entendait la plainte qu'exhalait le dernier roi des Goths; on le voyait subir avec joie son horrible châtiment. Bernard del Carpio échangeait des messages avec notre Roland dont il était en Espagne le rival triomphant. Le comte Fernan Gonçalez s'échappait de sa prison sous le costume de sa femme dont Mme de la Valette ne fera que renouveler le geste. Les soldats de la Reconquête coudoyaient des rois cruels comme don Pèdre et des favoris malheureux comme Alvar de Luna. Et de tous ces petits tableaux, où les plus nobles prouesses se mêlaient aux plus touchantes infortunes, se dégageait une impression harmonieuse. Ce n'était pas, comme le croyait Abel Hugo, une histoire véridique composée au jour le jour; mais, d'inspiration populaire ou d'invention savante, tous ces romances, dont chacun avait son unité, formaient dans leur ensemble une des plus belles histoires poétiques du monde.

De ce « collier » moderne, que Hegel[1] opposait hardiment à la couronne de légendes dont le génie grec avait paré le front de l'antiquité, deux perles brillaient du plus vif éclat dans la traduction d'Abel Hugo. Ce sont elles d'abord que nos romantiques essaieront d'enchâsser dans leurs vers. Des romances sur le dernier roi des Goths, Emile Deschamps va tirer son poème sur Rodrigue, et Victor Hugo le thème qu'il développera dans sa *Bataille perdue*. Des romances sur les sept infants de Lara viendra directement la *Romance mauresque* des *Orientales*.

Les *Etudes françaises et étrangères*[2] d'Émile Deschamps contiennent, avec la traduction de *La Cloche* de Schiller et de *La Fiancée de Corinthe* de Gœthe, un *poème sur Rodrigue, dernier roi des Goths*. L'auteur déclare dans sa préface que ce poème est son œuvre la plus importante. Il en indique les sources. Ce sont d'abord les romances espagnols. Il en a mis en vers quelques-uns. Il prétend en avoir inventé quelques autres en s'inspirant « de toutes les chroniques du temps. » Il n'a, en réalité, connu qu'un fragment d'une chronique romanesque du XVIe siècle qui passait pour une traduction de l'arabe. Encore est-il probable qu'il a simplement trouvé ce fragment dans un appendice aux *Romances historiques* d'Abel Hugo dont je crois bien que « l'excellent travail » est le seul qu'il ait consulté sur la poésie espagnole.

1. Dans son *Esthétique*. « Les romances, dit-il, forment un collier de perles. »
2. Je les ai lues dans la seconde édition, Paris, chez Urbain Canel, 1828.

M. G. Lanson a fait voir dans une pénétrante étude [1] comment le *Poème* de Deschamps nous éclairait sur l'invention de la couleur locale chez nos romantiques. Les Français, dit Deschamps dans sa préface, « n'ont rien d'artiste; » mais si, chez nous « les *masses* sont vulgaires, nulle part les *individus* ne sont plus distingués. » Dans un pays où l'on « *comprend* beaucoup plus et beaucoup mieux qu'on ne *sent*, » il faut donc faire l'éducation de l'imagination. Aussi Deschamps entasse-t-il sans ordre bien déterminé les traits les plus violents sous lesquels on peut se représenter l'Espagne. Il introduit de plus ou moins vive force les idées et les préjugés que lui ont légués les générations précédentes, et il tâche de leur donner une teinte plus sombre. S'il parle de la dévotion espagnole, il la peindra d'une étroite rigueur, et il insistera sur le réalisme particulier de cette foi catholique. Toute l'âme du peuple de Pélage lui paraît contenue dans le contraste savoureux qui oppose aux taureaux et aux gitanos l'Inquisition et les autodafés. Il reste bien encore dans ses vers quelques traces du goût troubadour [2], mais, en général, il va vers l'atroce et le passionné. Son comte Julien a l'enfer dans l'âme et l'air fatal, et il rugit très romantiquement. La « Conclusion » qui, suivant le précepte de la Préface de Cromwell, restreint les inversions et multiplie les enjambements, ne semble préoccupée que d'accumuler de l'effroi. Les baisers du comte Julien ne peuvent ramener un sourire sur le front pâle de sa fille. Florinde, ou plutôt la « Cava, » s'accuse de tous les maux de l'Espagne. La mort de Rodrigue lui enlève tout espoir de réparer son honneur. Elle va vers la tour romaine. Elle fait appeler son père avec sa sœur et les supplie de faire dire pour elle chaque mois « une sainte messe. » Du faîte où elle est montée elle se précipite alors à la manière de Mélibée [3]. Mais, moins infortunée que la fille de Plébério,

Elle vécut encor trois jours entiers, de sorte
Qu'un chapelain put l'assister.

1. Cf. la *Revue d'histoire littéraire de la France* du 15 janvier 1899.
2. Cf. l'épigraphe au verso de la première romance :

Hélas! Je ne sais qu'une histoire,
Une histoire d'amour, dont je vais m'inspirer;
Tous les cœurs espagnols en gardent la mémoire :
Elle fait sourire et pleurer.

3. Cf. le dernier acte de la fameuse *Célestine*.

La jeune sœur mourut d'épouvante. Le comte
Dans cet abyme affreux de douleur et de honte
Vivait.... Heureusement il perdit la raison.
Et la nourrice, d'âge et de chagrin courbée,
Seule de la famille autour d'elle tombée,
Resta pour garder la maison.

Ainsi des Juliens la race a dû s'éteindre;
Ainsi, rois Goths, la mort, l'oubli dut vous atteindre;
Ainsi l'Espagne.... Non, non, Pélage viendra:
Et les rois Sarrazins, dans Grenade elle-même,
Un jour ne laisseront de leur pouvoir suprême
Que les lions de l'Alhambra.

Le poème de Deschamps n'a pas seulement continué et précisé la tentative de Creuzé de Lesser. Il semble parfois qu'il trace le chemin sur lequel s'engagera Victor Hugo. On y voit, en effet, à côté d'un effort curieux pour varier le ton et le rythme, un souci constant de coordonner les douze romances dont il se compose en une espèce d'action dramatique qui leur donne une unité supérieure. Est-ce une illusion? On croit-y découvrir le germe de l'idée magnifique d'où jailliront les *Petites Epopées.*

Ce n'est pas non plus sans raison qu'on a cru entendre des sonorités hugolesques dans des passages où la forme s'élargit en un grossissement frénétique [1]. Ces effets ne sont pas obtenus sans un peu d'invraisemblance et beaucoup de maladresse; ils n'en ont pas moins le mérite d'éveiller dans la mémoire de très beaux vers qu'ils précédèrent. Lorsque, dans *Les Brigands,* Rodrigue lève, pour se défendre, le « rameau noueux » qu'il manie comme une « lance énorme », on croit voir s'esquisser le geste qu'immortalisera *Le Mariage de Roland* [2].

1. M. Lanson signale celui-ci qui éclate de façon assez inattendue dans la romance intitulée *Les Brigands :*

Et ses deux pieds marchaient du pas des avalanches.

2. Et chargé d'un rameau, noueux débris d'un orme,
Rodrigue encor semblait lever sa lance énorme,
Ou son sceptre de roi;
Et devant son rocher, comme aux marches d'un trône,
Les Brigands, dont la foule humblement l'environne,
Restaient muets d'effroi.

(Dixième romance.)

Cf. Le *Mariage de Roland :*

Il dit, et déracine un chêne.

Cf. aussi *Le Petit roi de Galice.*

Ainsi Emile Deschamps, qui aura l'honneur de fournir l'épigraphe de *La Bataille perdue* [1], nous laisse deviner en une ou deux étincelles la flamme où s'allumeront les éblouissements de la *Légende des siècles*. Avant d'en arriver à cet aboutissement épique, les romances espagnols vont prendre une place plus modeste dans l'œuvre lyrique du grand poète qui a participé à toutes les erreurs de la critique de son temps, dont la méthode d'imaginer ne différait guère de celle de Deschamps, mais dont l'imagination était unique, et qui, dans la représentation de son Espagne de fantaisie, n'aura besoin, pour rencontrer de justes couleurs, que de se laisser emporter par l'énormité même de son génie [2].

II. — L'hispanisme de Victor Hugo et « Les Orientales. »

Qu'est-ce que Victor Hugo savait de l'Espagne avant d'écrire *Les Orientales*? S'il faut en croire Paul de Saint-Victor, il en aurait su beaucoup, sur elle, et de très bonne heure. « Sa jeune pensée,

1. Sur la plus haute colline
Il monte, et, sa javeline
Soutenant ses membres lourds,
Il voit son armée en fuite
Et de sa tente détruite
Pendre en lambeaux le velours.

Em. Deschamps, *Rodrigue pendant la bataille.*

2. C'est aussi du *Romancero* que provient *Le retour du châtelain.* « Le sujet de cette ballade, écrit Deschamps, est tiré d'une vieille chronique espagnole. En développant ou inventant la plupart des détails, j'ai reproduit, dans toute sa simplicité, la catastrophe qui est en même temps si naturelle, si imprévue et si terrible. » Inutile de chercher la « vieille chronique espagnole. » Deschamps n'a connu qu'une traduction des deux versions du romance *El adúltero castigado.* Ce sont les n°s 298 et 299 dans le premier volume du recueil de Durán. Deschamps a suivi assez exactement le premier de ces romances. Il ne doit guère au second que l'idée de prêter un amour déjà ancien au chevalier qui vient demander une hospitalité criminelle. Pour pouvoir l'amplifier plus librement, il a divisé sa ballade en deux dialogues, entre le chevalier et la dame, puis entre le comte (le mari) et la dame. Quant aux détails « inventés, » les uns sont encore dans le goût troubadour, les autres tendent à renforcer l'inévitable couleur locale. C'est ainsi que le chevalier, malgré les belles esclaves qu'il a vues « dans les marchés de Bassora, » se glorifie d'avoir fait jeûner son cœur pour le réserver à la dame qu'il implore. Quant à la teinte espagnole, n'est-elle pas assez accusée dans des vers où « frémit une guitare, » et où sont invoqués successivement « le vieux patron des Espagnes » et une sainte Ildefonse qui serait de la plus réjouissante saveur, si elle n'était pas une coquille du typographe? Il n'en est pas moins vrai que Deschamps a senti ce qu'il y avait de simplicité tragique dans *El adúltero castigado* et qu'il en reste, malgré tout, un peu dans le délayage de son adaptation.

dit-il [1], était déjà apte à recevoir une empreinte, et l'Espagne le modelait à son type. Son imagination s'imprégnait des contours fiers, des couleurs tranchées, des mœurs sérieuses et hautaines de ce pays à part entre tous les autres. Le génie du lieu l'initiait à ses pompes et à ses grandeurs... Ce pli grandiose donné à sa pensée ne devait plus s'effacer. L'accent grave et sonore de la langue du *Cid* passa dans son style; la terre du Romancero le naturalisa [2] comme Corneille, et le marqua profondément des signes de sa race. Les influences nouvelles, les accroissements successifs n'effacèrent pas ce façonnement primitif. Encore aujourd'hui, à travers tant d'autres titres si divers et si éclatants, Victor Hugo reste, parmi nous, le Grand d'Espagne de première classe de la poésie. »

La « jeunesse espagnole » de Victor Hugo se réduit, en réalité, au voyage qu'il fit « tras los montes » à l'âge de neuf ans, et à un séjour de douze ou treize mois au Collège des Nobles à Madrid. Du voyage, au moment où il le fit, l'enfant a pu garder la vision de têtes hostiles. L'Espagne qu'il traversait était secouée d'un frisson tragique, et c'est peut-être pourquoi, quand il la peindra, s'il lui arrive de l'assombrir, jamais du moins il ne l'affadira. Peut-être aussi sa mémoire a-t-elle retenu des noms sonores qui parlèrent à son imagination précoce. Même à neuf ans, il n'a sans doute pas traversé impunément le bourg d'Ernani ou le village de Torquemada. Faut-il aller plus loin? Avant de partir avec son frère Eugène pour le collège des Nobles, Victor Hugo fut un moment l'hôte du palais Masserano. Dans la galerie qu'il y pouvait admirer, le « témoin de sa vie » suppose que commença à s'élaborer l'idée d'où devait sortir la scène des portraits d'*Hernani* [3]. Est-ce bien dans cette galerie, et dans aucune autre? Les hypothèses sont dangereuses sur le travail inconscient de l'esprit d'un gamin, même quand elles paraissent le plus autorisées, même quand il s'agit d'un enfant sublime.

Il n'est pas plus facile de se représenter ce que Victor Hugo a bien pu apprendre en un an dans son collège de Madrid. Il est

1. Paul de Saint-Victor : *Victor Hugo*, Paris, 1885. Cité par M. H. Souriau dans *La Préface de Cromwell* (Paris, 1897).

2. Elle l'a si bien naturalisé qu'un docte académicien espagnol, d. Vicente de La Fuente, le fait naître à Madrid. Cf. *Discursos leidos ante la Real Academia de la historia en la recepción pública de D. Francisco Codera y Zaidin*, Madrid, 1879. La remarque est de A. Morel-Fatio dans ses *Etudes sur l'Espagne*, première série, Paris, 1888, p. 87.

3. Cf. le chap. XIX de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*.

certain qu'il n'a jamais perdu le souvenir de ses premières rancunes. Il a commencé de bonne heure à infliger, en vers ou en prose, des châtiments. Un camarade qu'il n'aimait pas, Elespuru le mal bâti, est devenu un des fous de *Cromwell*. Le petit Frasco, comte de Belverana, a blessé Eugène avec des ciseaux : Victor baptisera un instant de ce nom le Gubetta de *Lucrèce Borgia*, le factotum Gubetta — poison — poignard — gibet. Il n'a, au contraire, jamais rien dit de l'enseignement qu'il reçut au collège des Nobles, ni des lectures espagnoles qu'il put y faire [1]. Pendant l'année qu'il y passa, la plupart des élèves avaient disparu; le personnel était à peu près réduit à deux moines. L'enfant, en dehors du catéchisme, dut réciter les fables d'Iriarte qu'il citera plus tard à diverses reprises. Il ne pouvait tirer de son séjour à Madrid le même profit que son frère Abel. Un page du roi était en relations suivies avec la cour et les fonctionnaires civils. Le collège des Nobles, au contraire, n'avait sans doute pas de nombreuses ouvertures sur le monde espagnol.

Il n'en faut pas moins retenir comme un trait qui a son importance l'effort perpétuel de Victor Hugo pour rattacher le travail créateur de sa pensée à quelque incident de son premier séjour en Espagne. Ce n'était pas chez lui simple question de mode; il sentait obscurément que son imagination s'accommodait naturellement aux souvenirs qu'il a toujours aimé à rappeler.

Et comment ne pas noter aussi, malgré les maladresses auxquelles il l'a quelquefois entraîné, son goût persistant pour la langue et pour la littérature espagnoles? On en trouve plus d'une trace dans *Bug Jargal* (1818 et 1826), dans les *Odes* (1822 et 1824) et dans les *Ballades* (1826). Quelques fragments de dialogue laissent échapper une ou deux énormités [2]. Tout au moins prouvent-ils que Victor Hugo cherche à ne pas oublier ce qu'il sait d'espagnol.

Cet effort n'a peut-être pas été inutile à la première évolution de son génie. Quand on lit *Les Vierges de Verdun* ou *Moïse sur*

1. Le « témoin de sa vie » n'est pas beaucoup plus explicite. Il se contente de nous rapporter qu'on enseignait à Eugène et à Victor, outre le latin, le dessin et la musique. Il est vrai qu'avant leur départ de France leur mère leur avait donné un dictionnaire espagnol et une grammaire en leur demandant de savoir l'espagnol « dans trois mois. » S'il faut en croire le « témoin, » les deux enfants « le parlaient après six semaines et n'hésitaient plus que sur la prononciation. » Mais faut-il l'en croire?

2. On trouve dans *Bug Jargal* « *son venidos* » (au lieu de « *han venido* ») et « *escuchate* » (au lieu de « *escuchad* »).

le Nil, il n'est pas bien sûr que, si l'on n'en connaissait pas l'auteur, on ne les attribuât point à Lebrun ou à Jean-Baptiste Rousseau. Comme tous les jeunes poètes, Victor Hugo commence par imiter. Mais, dès qu'il parle de l'Espagne, il semble qu'on entende une note plus personnelle. Sans doute, il obéit surtout à l'actualité lorsqu'il écrit cette ode dans laquelle, pour célébrer la victoire du « fer gaulois » sur l'anarchie, il demande :

« Qu'au vieil Escurial le vieux Louvre réponde [1]. »

On devine cependant qu'il parle d'un pays qui ne le laissera jamais indifférent. Il aime déjà à rappeler les visions qui y enchantèrent son enfance, Burgos et sa cathédrale gothique, les toits de bois d'Irun, les tours de Vittoria et les chaînes qui se rouillent dans les cours des vieux palais à Valladolid. S'il a surélevé l'aqueduc de Ségovie [2], son impression générale sur l'Espagne n'était pas, après tout, si fausse, quand il la résumait dans ces deux mots : couvents et bastilles [3].

Il n'en est pas moins vrai que c'est sous la forme « troubadour » que chez lui comme chez ses contemporains s'esquisse d'abord la poésie nouvelle. Lisez dans *Les Orientales* la pièce intitulée *Les Bleuets*. Elle ne diffère pas sensiblement de la treizième ballade, de la *Légende de la Nonne*. Malgré ses « brunes Andalouses » et ses « cors, aux guitares mêlés, » elle pourrait prendre place dans le premier recueil de Victor Hugo. Alice de Peñafiel et don Juan, roi des Castilles, ne portent pas encore les couleurs de leur pays.

Ces couleurs, au contraire, ne tardent pas à apparaître plus souvent et avec plus de vigueur, à mesure que l'imagination de V. Hugo se laisse aller davantage à son penchant naturel. Il n'est sans doute pas fâché de suivre la mode qui met l'Espagne à l'ordre du jour dans les milieux littéraires. Pour ne citer qu'une année, en 1826 Alexis Dumesnil publiait son Histoire de don Juan d'Autriche, le *Globe* analysait longuement le livre de Conde sur la domination des Arabes, et Mortonval faisait paraître son *Fray Eugenio ou l'autodafe de* 1680. Malgré tout, si les souvenirs de l'Espagne abondent dans *Les Orientales*, la véritable raison en

1. Cf. l'ode septième intitulée *La guerre d'Espagne*.

2. Et le triple aqueduc vit s'incliner ma tête.
Devant son front impérial.
(Ode 9, 1823.)

3. L'Espagne me montrait ses couvents, ses bastilles.

est que V. Hugo se rend compte qu'il travaille sur une matière spécialement précieuse pour lui. Comment donc la met-il en œuvre[1]?

Ce ne sont quelquefois que des allusions passagères. Dans la pièce en l'honneur du « bon Canaris, » à côté du pavillon éclatant de Naples voltigent les plis des drapeaux où sont peints les lions d'or et les tours d'argent. Au sommet de l'énumération de tout ce que le vieux pacha de Négrepont aurait donné pour avoir *Lazzara* se dresse l'Espagnole, envoi du dey d'Alger, avec son fandango que la rime veut léger. C'est aussi une Espagnole, l'ange qui aimait trop le bal et qui meurt « en cueillant des fleurs. » Dans la tristesse de *Novembre*, le poète conte plus d'un souvenir à la muse ingénue qui pleure son Orient et qui s'ennuie, mais il se garde bien d'oublier ses combats d'enfant dans le collège de Madrid.

C'est aussi un trait significatif que la fréquence des épigraphes en espagnol dans *Les Orientales*. Si celle de la pièce intitulée *Attente* n'est pas traduite, celle de *Fantômes* l'est, au contraire, et fort bien. Quelquefois ces épigraphes sont choisies pour attester l'érudition du poète. C'est ainsi que *Nourmahal la Rousse* se mettra sous l'invocation de « Joan Lorenzo Segura de Astorga. » Il est vrai que Victor Hugo prend ce copiste pour l'auteur du *Libro de Alexandro*; mais ses lecteurs ne risquaient guère d'en savoir plus long que lui. D'autres épigraphes éclatent comme une fanfare. Le Mufti pouvait-il trouver cri de guerre plus sonore que celui des Almogavares? Il est enfin des épigraphes qui ne peuvent guère se justifier que par la souveraine beauté de l'inutile. La plus belle ornera une pièce des *Feuilles d'Automne* datée de mai 1830. Elle mettra le nom de Goya au bas de cette forte pensée : « *Buen viaje* (bon voyage!). » Il semble bien qu'à ce moment de sa vie V. Hugo accorde une valeur singulière à la simple sonorité du castillan.

Que sait-il de cette langue? Il se pique d'en connaître même les origines. Dans une note sur *Les Bleuets*, il explique comment il faudrait écrire aujourd'hui le « fort vieil espagnol » de l'épigraphe. Ces explications révèlent surtout son ignorance [2], mais elles font preuve d'un souci caractéristique de respecter l'orthographe et

1. Cf. dans la *Revue hispanique* de mars 1897 l'article de M. R. Foulché-Delbosc sur l'Espagne dans *Les Orientales* de Victor Hugo.

2. Il ne connaît pas l'étymologie de ces trois mots qu'il confond : *hy*, *aqui* et *alli*. Il remplace à tort *lo* par *le*. Dans l'épigraphe de *Fantômes*, il mettra, suivant l'usage espagnol, un point d'exclamation en tête de la phrase, mais il oubliera de le renverser.

de donner par des détails une sorte de couleur locale. Il est plus difficile pour une oreille espagnole de ne pas être choquée par des rimes qui déplacent l'accent tonique et par des suppressions de lettres qui faussent la prononciation [1]. Mais le lecteur français n'est-il pas habitué à déformer le son des mots étrangers et à se contenter de les voir rimer pour l'œil?

Quel tableau de l'Espagne V. Hugo lui présente-t-il? Celui-là même que nous avons vu se former dans l'esprit de ses contemporains. Le poète des *Orientales* insiste seulement sur une idée qui est la meilleure justification de son titre et de son œuvre. L'Espagne, écrit-il dans sa Préface, « est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique. » Donc l'Espagne, c'est l'Orient. Comment s'étonner qu'elle trouve place, même dans les pièces qui semblent venir d'une autre origine ? L'épigraphe du *Voile* évoque Shakspeare et Desdémona ; c'est la jalousie mauresque qui y est peinte, à la manière d'un disciple exaspéré de Calderon. N'est-ce pas aussi une dévotion à l'espagnole que V. Hugo représente dans *Sultan Achmet*? Juana est vraiment « Grenadine » puisqu'elle veut faire de son amant un chrétien. Elle accepte le péché, mais elle a peur du crime.

Victor Hugo a du reste pris soin de nous donner une sorte de résumé éblouissant de tout ce qu'il sait alors de l'Espagne. C'est la page de sa Préface où il compare l'œuvre du poète à « ces belles vieilles villes d'Espagne » dont il nous décrit les promenades d'orangers et les rues tortueuses pour nous conduire, à travers les palais, les hospices et les marchés, du théâtre au gibet, et de la grande cathédrale gothique à la mosquée épanouie dans les sycomores et les palmiers. C'est tout le charme et l'éclat de ces décors contrastés qu'il a voulu transporter dans sa fameuse *Grenade*. Menéndez y Pelayo n'était frappé, en lisant cette Orientale, que des « innombrables sottises historiques et géographiques » qui s'y

1. C'est ainsi que dans *Grenade* V. Hugo fait rimer *Manzanares* et *Minarets*. Il supprime la cédille dans *Alcacava*, qui n'a plus de place dans aucune langue, et dans ces *dulcaynes* qui prétendent avoir le même son final que les tours *africaines*. Sans doute pour devenir plus « sonore, » l'Albaycin se voit infliger une syllabe de plus. Dans une note publiée par la *Revue d'histoire littéraire de la France* (juillet-décembre 1916), M. Paul Berret nous a appris que ces orthographes étranges étaient tirées d'une nouvelle intitulée *Le Captif d'Ochali* qui avait paru en 1823 dans les *Tablettes romantiques* (Paris, Person, p. 357). Voici le passage en question : « Le haut Albaycin et l'Alcacava, deux heures avant le jour, sonnent l'alborade ou le lever de l'aube. Vivaconlud leur répond avec ses dulcaynes et ses clairons, et le noble Vivataubin avec ses fifres et ses trompettes : bientôt, solennisant la fête, les Tours vermeilles, le Généralife et l'Alhambra élèvent dans les airs leurs faîtes illuminés. »

trouvent accumulées. Tout n'est cependant pas faux dans les sensations qu'éveille le poète. La « sombre Pampelune » est bien telle qu'il la voit, avec « sa ceinture de tours. » Et sur la forteresse aux créneaux festonnés et croulants, ce sont encore les « magiques syllabes » de Victor Hugo qui « dorent comme un rêve » l'Alhambra et qui le remplissent de leurs harmonies. On oublie, quand on se récite *Grenade*, les orthographes bizarres et les épithètes discutables. On ne voit plus que le Généralife « élevant dans la nuit son faîte illuminé. »

Deux pièces des *Orientales* se rattachent au Romancero. Une note de l'auteur nous indique à quelles sources il a puisé l'inspiration de *La Bataille perdue.* C'est d'abord « l'admirable romance espagnole *Rodrigo en el campo de batalla.* » Le titre que Victor Hugo lui donne se rencontrait-il en quelque recueil espagnol? Il est plus probable qu'il l'a forgé lui-même d'après la traduction de son frère Abel qui n'est d'ailleurs pas complète [1]. L'original est un romance très répandu dont nous avons plusieurs formes [2]. Celle qui a servi à Victor Hugo est la plus connue, ne serait-ce que par les trois vers que cite Cervantes pour illustrer une des plus plaisantes scènes du *Don Quichotte* [3]. Nous avons déjà vu comment Emile Deschamps en avait tiré une de ces amplifications où il se complaisait à introduire de plus ou moins vive force tout ce qu'on entendait alors par la couleur locale espagnole.

Victor Hugo n'a nullement cherché à rivaliser avec le poète qui lui a fourni son épigraphe. Ce n'est pas qu'il condamnât le moins du monde sa méthode d'adaptation. Il déclare, au contraire, que Deschamps a réformé et en quelque sorte reciselé « la romance gothe, » et qu'il a su donner plus de variété et de largeur à son

1. Il y manque les derniers vers :

> ¡Oh muerte! ¿por qué no vienes?
> ¿Y llevas esta alma mia
> de aqueste cuerpo mezquino,
> pues te se agradecería?

2. Toutes ces formes sont d'origine savante. Une d'entre elles est même assez fortement italianisée puisqu'on y rencontre le mot *cualque*. La plus ancienne (*Las huestes de don Rodrigo*) a été tirée au XVIe siècle de la *Crónica del Rey don Rodrigo* que Pedro del Corral écrivit vers 1443.

3. Ces trois vers sont empruntés précisément à la partie qu'imitera Victor Hugo. — Hélas, s'écrie le montreur des marionnettes que don Quichotte vient de mettre en pièces, je puis dire avec le roi don Rodrigue : « Hier j'étais le seigneur de l'Espagne, et aujourd'hui je n'ai plus un créneau que je puisse déclarer à moi. » Cf. *Don Quichotte*, II, 26.

Rodrigue pendant la bataille. Mais « la bataille perdue » n'avait pas été gagnée par les Maures. Victor Hugo n'a donc cherché dans le romance espagnol qu'une indication générale, le contraste entre la situation du vaincu avant et après la défaite, et quelques détails qu'il a eu le bon goût de prendre dans le plus beau morceau :

« Hier, j'avais des châteaux; j'avais de belles villes....
Allah! je n'ai plus même une tour à créneaux! »

Appliquant ce thème d'inspiration à une autre civilisation et à un vaincu de la veille, il n'est pas préoccupé de donner à ses images une couleur du plus pur moyen âge. Il peut faire exprimer par Reschid des sentiments d'une plus large humanité. L'Espagne, en somme, n'a fourni dans *La Bataille perdue* que le point de départ d'une imagination qui s'est laissé aller ensuite à la liberté de sa fantaisie créatrice.

C'est, au contraire, une imitation assez directe du Romancero que nous offre la *Romance mauresque.* Le titre seul suffit à montrer que Victor Hugo partage les erreurs de la critique de son temps. Il croit d'après son frère qu'il y a dans le *Romancero* des poètes arabes. Il imagine une version mauresque, qu'il déclare plus belle que la version castillane dont il explique la sécheresse parce que « on y sent que c'est un Maure qui a le beau rôle ». En réalité, il n'a pas eu d'autre source que probablement le romance *A cazar va don Rodrigo* [1], et certainement la traduction de son frère Abel. Seulement, comme ici il suit de plus près son modèle, il juge inutile de le citer en note, ainsi qu'il l'avait fait pour *La Bataille perdue,* dont les emprunts se bornaient à quelques détails reproduits dans une strophe. Quel parti en a-t-il tiré?

Gaston Paris, qui a consacré à la *Romance mauresque* une fort intéressante étude [2], n'a pas pu découvrir l'origine de l'épigraphe qui lui paraît volontairement insignifiante :

Dixôle : dime, buen hombre,
Lo que preguntarte quería [3].

1. C'est le n° 691 du *Romancero general* dans l'édition de Durán. Ce romance, comme la plupart de ceux qui traitent ce sujet, dérive du second *cantar de gesta* sur les Infants de Lara. M. R. Menéndez Pidal place la composition de ce *cantar* entre la compilation de la *Crónica general* d'Alphonse le Savant et celle de la deuxième *Cronica general* de 1344.

2. Cf. la *Revue d'histoire littéraire de la France* de 1899.

3. Il lui dit : dis-moi, brave homme,
Ce que je voulais te demander.

Elle est bien, comme le dit Victor Hugo, dans le *Romancero*. Ce sont les vers 11 et 12 d'un romance sur la pénitence et la mort du roi Rodrigue [1]. Ils sont fort heureusement mis à profit dans la *Romance mauresque*, qui ne fait en somme que développer les conséquences d'une simple interrogation. Un homme passe à cheval sur la route, et c'est parce qu'il pose la plus naturelle des questions au chevalier assis sous le sycomore, que le drame s'engage et que le sang va jaillir. On pourrait même voir dans cette épigraphe la preuve que Victor Hugo se préoccupait d'étendre le champ de ses connaissances espagnoles. Il ne s'est pas contenté de lire la traduction de son frère. Il a voulu remonter jusqu'aux originaux. Il n'y a sans doute jeté qu'un regard superficiel, puisqu'il impose au second vers de son épigraphe une syllabe de trop [2]. Il n'en faut pas moins noter qu'il a eu entre les mains le texte espagnol du *Romancero general* [3].

Comment a-t-il traité la légende qu'il lui empruntait? D'après le *cantar* auquel se rattachent les romances espagnols, Gonçalo Gustos a eu de doña Sancha, sœur de Rodrigo de Lara, sept fils qui sont les infants de Lara. Pour venger une injure faite le jour de son mariage à sa femme doña Lambra, don Rodrigo envoie son beau-frère chez le roi maure de Cordoue, Almanzor, qui doit le mettre à mort, et il fait périr ses sept neveux dans une embuscade. Almanzor éprouve de la pitié pour Gonçalo Gustos et lui accorde la vie, puis la liberté. La sœur du roi maure fait mieux encore. Elle donne au prisonnier chrétien son amour, puis un enfant. C'est ce bâtard, le fameux Mudarra, qui apprend un jour le secret de sa naissance et tue Rodrigo.

Victor Hugo a brouillé de fâcheuse façon ces relations de parenté. Il fait de Mudarra le neveu de Rodrigo, qui n'est nullement de sa famille. Ce bâtard adopté par doña Sancha est assez naturellement appelé son beau-fils dans les romances espagnols. Victor Hugo en fait « le neveu de doña Sanche. » Il est impossible de s'y reconnaître.

Gaston Paris reproche à Victor Hugo d'avoir appelé renégate

1. N° 606 de l'édition Durán.

2. Le véritable texte est :

Lo que preguntar quería.

3. Victor Hugo nous raconte, dans *Choses vues*, que, dans un voyage fait en 1825 avec Charles Nodier, il « conquit » sur un chiffonnier de Soissons une édition du *Romancero* qu'il traduisait à mesure qu'il la lisait pendant un séjour à Reims des deux amis.

la mère de Mudarra, puisqu'elle est Maure. Ce reproche n'est pas très juste. Renégate est le terme qu'emploie le romance espagnol et qui peut légitimement s'appliquer à une Maure éprise d'un chrétien. Mais ce qui ne s'explique plus, c'est que Victor Hugo nous montre Mudarra vengeant la renégate. Ce n'est pas la renégate, c'est doña Sancha qui a reçu l'injure.

La légende n'est pas seulement déformée dans quelques-uns de ses traits essentiels. La couleur en est plus d'une fois faussée par les procédés de la méthode romantique. Victor Hugo ne se contente pas de remplacer le hêtre du romance espagnol par un sycomore dont la sonorité lui paraît plus orientale, pour ne rien dire de la rime qu'elle fournit à « Maure. » Les détails qu'il ajoute visent à cette sombre truculence par quoi l'on s'imagine alors évoquer l'âme farouche de la vieille Espagne. Avec son poignard, qui ne peut pas ne pas être de Tolède, Mudarra va arracher d'entre les dents de don Rodrigue le souffle d'une âme dont il espère bien que son ange même ne voudra pas.

Il y a, malgré tout, dans la *Romance mauresque*, comme une allure espagnole. Victor Hugo ne se doute pas que la division du romance en quatrain est purement moderne, et il ignore l'origine d'un mètre détaché du vers héroïque. Ce n'est pas cependant en vain qu'il a eu sous les yeux le texte original. Est-ce à Creuzé de Lesser, ou à son propre sens du rythme qu'il doit d'avoir représenté l'octosyllabe espagnol par le vers qui lui correspond en français, celui de sept syllabes? Toujours est-il qu'il en a très heureusement reproduit l'alerte vivacité. Ce n'est pas non plus avec un bonheur médiocre qu'il a rendu l'effet qui résulte, dans le romance espagnol, de la reprise par Mudarra des termes mêmes dont s'était servi Rodrigo. S'il se laisse aller au regrettable anachronisme de faire commander une « frégate » au temps du « roi maure Aliatar [1], » il supprime, en revanche, l'étrange « tumulte » qu'avait imaginé son frère, et, d'accord avec l'original, il place la scène qu'il raconte ;

Un jour d'été, vers midi.

1. Une série de romances est consacrée à Aliatar et au grand maître de Calatrava. L'un d'entre eux, le numéro 166 de la collection Durán, nous montre Aliatar retournant en Castille après avoir laissé sur une plage déserte son navire aux voiles déchirées. C'est sans doute ce navire dont la réparation a fait une frégate. Quant à l'association de Mudarra et du roi maure, elle vient probablement du romance 688 où l'on voit « le grand bâtard » jouer aux échecs avec Aliatar, prince de Segura, après l'avoir été de Grenade dans le romance 119.

Il lui arrive même de transformer une criante absurdité en un effet qui reste dans le ton espagnol, malgré quelque exagération romantique. La « dague de famille » n'a aucune raison d'être aux mains de Mudarra qui n'est pas le neveu de Rodrigo. Mais comment la lui ôter si elle doit amener la strophe finale :

Si, jusqu'à l'heure venue,
J'ai gardé ma lame nue,
C'est que je voulais, bourreau,
Que, vengeant la renégate,
Ma dague au pommeau d'agate
Eût ta gorge pour fourreau.

Faire de la poitrine de son ennemi la gaine de son épée, ce n'est pas si contraire au ton des héros caldéroniens [1]. Jusque dans ses égarements, l'imagination de Victor Hugo conserve une couleur espagnole.

Prenons garde, du reste, de nous montrer trop sévère pour une fausse érudition dont celui qui en faisait parade était loin d'être toujours la dupe. Dans la note qu'il met à sa *Romance mauresque,* le poète déclare qu'il a souvenir « d'avoir lu quelque part » une version traduite de l'arabe qui lui sembla plus belle que le poème espagnol. Si ce souvenir est si vague, comment peut-il déclarer que sa romance à lui se rapporte plutôt à la romance mauresque qu'à la castillane? En réalité, Victor Hugo s'amuse, et bien sot serait qui se mettrait en quête du livre qu'il ne retrouve plus.

Ne nous indignons pas outre mesure de ces amusements. L'Espagne telle que la voyait le poète des *Orientales* n'est sans doute pas la véritable Espagne. Mais n'est-ce pas assez que, dès ses premiers pas vers elle, il ait tressailli d'un mystérieux enchantement?

Victor Hugo lit Dante décrivant le soir qui tombe. Il laisse le livre, et s'abandonne à la rêverie. Et quelles sont les visions qui le hantent?

1. On peut retrouver cette image dans Shakespeare. Cf. *King John*, acte IV, sc. III :

BASTARD, Your sword is bright, sir; put it up again.
SALISBURY. Not till I sheath it in a murderer's skin.

Je crois que V. Hugo a été plutôt inspiré par le romance dans lequel le roi Ramire déclare que l'épée ne doit avoir pour fourreau que le corps de l'ennemi :

Si la espada ha de envainarse
en sangre del enemigo...

(N° 1220 dans le t. XVI de la collection Rivadeneyra.)

Oh! qui fera surgir soudain, qui fera naître,
Là-bas, — tandis que seul je rêve à la fenêtre
Et que l'ombre s'amasse au fond du corridor, —
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or?
Qu'elle vienne inspirer, ranimer, ô génies!
Mes chansons, comme un ciel d'automne rembrunies,
Et jeter dans mes yeux son magique reflet,
Et longtemps, s'éteignant en rumeurs étouffées,
Avec les mille tours de ses palais de fées,
Brumeuse, denteler l'horizon violet [1]!

Le vœu du poète a été exaucé. Les « magiques reflets » de l'Espagne mauresque ont passé devant ses yeux, et il commence à trouver, pour les traduire, de « magiques syllabes. » Après la terre du Rodrigue qui perdit son pays, et du Rodrigue qui trahit sa famille, Victor Hugo connaîtra la terre d'un autre Rodrigue, du Cid glorieux. Et l'Espagne héroïque lui donnera à son tour de plus fortes inspirations pour son drame et pour son épopée. Héroïque ou mauresque, elle ne cessera pas d'être la merveilleuse excitatrice de son imagination.

1. *Les Orientales*, XXXVI.

CHAPITRE TROISIÈME

L'ESPAGNE
DANS LE THÉATRE ROMANTIQUE

Jusqu'à quel point peut-on parler de l'influence espagnole dans le théâtre romantique, sans risquer de lui attribuer une action dont le véritable point de départ serait dans les littératures du Nord?

Si l'on en croit les romantiques, le « dieu » qui leur ouvrit les portes du drame moderne s'appelle William Shakespeare. C'est de la représentation d'*Hamlet* qu'Alexandre Dumas le père fait dater sa vocation théâtrale [1]. Sans doute il a pris ensuite « les uns après les autres, ces hommes de génie qui ont nom Corneille, Molière, Calderon, Gœthe et Schiller; » mais tous sont contenus dans Shakespeare, tout émane de lui « comme, dans le monde réel, tout émane du soleil. » Dans cet enthousiasme débordant, retenons les épithètes par lesquelles Dumas essaie de définir les satellites du soleil shakespearien. Tandis que Gœthe est déclaré « penseur » et Schiller « passionné, » Calderon obtient le qualificatif caractéristique d' « original. »

Victor Hugo, à son tour, considère comme la grande source du drame l'homme qui, pour reprendre encore les termes de Dumas, « a le plus créé après Dieu. » Il n'en est pas moins vrai qu'il commence de bonne heure à songer à Calderon [2]. Il n'est pas encore très au courant de sa biographie [3], mais tandis qu'il ne connaîtra

1. Cf. *Théâtre complet* d'Alex. Dumas, t. I, « Comment je devins auteur dramatique, » p. 14 et 15; Paris, Calmann-Lévy.

2. Cf. l'article des *Débats* du 26 juillet 1824, cité par Biré dans *Victor Hugo avant* 1830, p. 368.

3. Il le fait vivre dans le même siècle que Shakespeare. « Pouvez-vous, monsieur,

jamais assez l'anglais pour lire Shakespeare dans le texte, nous aurons la preuve qu'il a parcouru dans l'original plus d'une comedia. Déjà, dans cette Table de la loi romantique qui s'appelle *La Préface de Cromwell*, il glisse plus d'une allusion précise à la littérature de l'Espagne. Tantôt c'est Iriarte qui lui fournit un proverbe ou un dicton [1], tantôt c'est à Guillen de Castro qu'il emprunte la formule par laquelle il s'engage à ne pas répondre « à la colère de la critique [2]. » Ce n'est pas d'ailleurs sans raison qu'il insistera sur la nécessité de ne pas recommencer Shakespeare.

Dans la Préface de ses *Études françaises et étrangères* qui est aussi une manière de manifeste, Emile Deschamps recommande, pour combattre le faux romantisme, des traductions en vers. Il songe surtout au grand Will, et il fait allusion aux essais qu'il tente avec la collaboration de M. de Vigny [3]; mais son attitude n'est que provisoire. Il ne présente pas l'auteur d'*Hamlet* et d'*Othello* comme le modèle à imiter; il veut seulement qu'on découvre tous les trésors laissés dans l'ombre par les classiques, en attendant l'homme de génie qui fera jaillir la véritable tragédie française.

En réalité, Shakespeare ne pouvait guère exercer une très forte action sur notre drame romantique. Comment lui emprunter les ressources de sa psychologie? Sans doute il faisait de l'âme humaine

écrit-il, nous offrir sérieusement l'Anglais Shakespeare, l'Espagnol Calderon, l'Allemand Schiller, les deux premiers appartenant (si ma mémoire est bonne) au XVIe siècle, et le dernier à la fin du XVIIIe, comme exprimant la société de France au XIXe siècle? »

1. Cf. *La Préface de Cromwell*, édition M. Souriau, p. 174 : « Il proteste donc d'avance contre toute interprétation de ses idées, toute application de ses paroles, disant avec le fabuliste espagnol :

Quien haga aplicaciones,
Con su pan se lo coma. »

2. Cf. p. 325 : « Si donc la colère de la critique s'éveille à la publication de cet essai, il la laissera faire. Que lui répondrait-il? Il n'est pas de ceux qui parlent, comme le dit le poète castillan, *par la bouche de leur blessure*,

Por la boca de su herida. »

Qu'importe que Guillen de Castro fût Valencien, puisqu'il écrivait en castillan?

3. C'est vers la fin de 1826 qu'Emile Deschamps s'était mis à traduire « les vrais chefs-d'œuvre de Shakespeare » (Cf. sa *Préface de Macbeth*, 1844). Alfred de Vigny, qui s'associe à lui pour *Roméo et Juliette*, se charge des deux derniers actes. L'ouvrage est lu au Comité du Théâtre-Français vers le mois d'avril 1827, mais, par suite de circonstances diverses, c'est l'*Othello* du seul Vigny qui « ouvre la marche » à la fin de 1829. Deschamps trouva pour *Roméo et Juliette* une autre sorte de collaboration, celle de Berlioz. Quant à sa traduction de *Macbeth*, la pièce reprise et publiée en 1844 fut donnée à l'Odéon le 23 octobre 1848.

des peintures moins exclusivement consacrées que celles de nos classiques aux passions de l'amour. Mais ce n'est pas l'homme, c'est la vie que nos romantiques voudront transporter sur la scène. Ce n'est pas de l'analyse des sentiments, c'est plutôt de la couleur des choses, et de la « localité exacte » qu'ils seront d'abord préoccupés. Ils n'admirent pas dans *Britannicus* l'étude du « monstre naissant. » Ils regrettent Locuste et la scène à faire, qui ne fut pas faite, celle où l'élève de Sénèque eût offert le poison « dans la coupe de la réconciliation [1]. »

La liberté même de la forme dans la comédie de Shakespeare ne les a pas séduits autant qu'on serait tenté de le croire. Ils ont désiré et ils ont créé un alexandrin plus souple et moins monotone ; ils n'ont jamais consenti qu'il fût infidèle à la rime. Ils ont accepté et parfois encouragé le drame en prose; ils ont, en général, reculé devant « le drame écrit en vers et en prose tout à la fois, comme a fait Shakespeare [2]. » Leur goût français et leur éducation les rendaient rebelles à un mélange où ils voyaient une disparate. En somme, ils n'ont gardé de Shakespeare que le souvenir d'une libre fantaisie. Ils s'en sont servis pour dresser leur réquisitoire contre les unités classiques. Ils ne se le sont point converti « en sang et nourriture. »

L'influence allemande a-t-elle eu une action plus directe sur leur théâtre? Il semble, au contraire, qu'elle ait été moins sensible encore. La plupart de nos romantiques ne savaient pas l'allemand. Ils ont lu Schiller dans la traduction que de Barante publia en 1821, et ce n'est guère qu'en 1828, grâce à Gérard de Nerval, qu'ils ont connu le *Faust* de Gœthe. Ils doivent beaucoup moins à ces exemples qu'aux théories qu'ils avaient rencontrées chez Schlegel, à celles surtout dont les origines étaient françaises, puisqu'on pouvait les rattacher soit à Mercier et à son *Essai sur l'art dramatique*, soit à Chateaubriand ou à Mme de Staël [3].

1. Cf. *La Préface de Cromwell*, p. 247.
2. Cf. *La Préface de Cromwell*, p. 285.
3. Cf. dans J. Texte : *Etudes de littérature européenne* (Paris, 1898) le chapitre intitulé : « L'influence allemande dans le romantisme français. » Les noms de Gœthe, de Schiller ou de Zacharias Werner ne sont mis en avant par nos romantiques que pour la confusion des classiques. Ce n'est guère qu'après 1830 qu'ils commencent à ne plus se contenter des notions puisées dans le livre *De l'Allemagne* de Mme de Staël. Dans ses *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, le libraire Ladvocat avait donné, à côté de la plupart des pièces de Gœthe et de Schiller, quelques drames de Kotzebue, de Lessing et de Werner. Le seul qui semble avoir exercé une réelle action, c'est Schiller, parce que, selon le mot de Théophile Gautier, il accommodait à la manière de Shakespeare la

Mais est-il nécessaire d'aller chercher à l'étranger l'explication de libertés que suffisait à inspirer la réaction contre le classicisme en France? Et ne peut-on pas dire du théâtre espagnol exactement ce qui vient d'être dit de l'anglais ou de l'allemand? Je crois bien que si d'abord nos romantiques ont tant parlé de Lope et de Calderon, c'était surtout pour plaindre Corneille et pour condamner Racine. On peut même aller plus loin et soutenir que de tous les théâtres étrangers, l'espagnol était peut-être le plus particulièrement national, et le plus difficilement intelligible en dehors de ses frontières. En lui s'étaient réunies toutes ces façons de sentir par lesquelles s'était successivement exprimé le génie d'un peuple qui devait une si forte et si spéciale saveur à ses origines et à l'histoire qu'il avait vécue.

Sans doute, dans son exubérante production, nos grands classiques avaient senti frémir l'âme de la tragédie et de la comédie modernes, et nos petits classiques y avaient trouvé plus d'une fois des sujets ou des complications d'intrigues. Mais, puisque nos romantiques se détournaient de leur exemple et partaient en guerre contre leur méthode d'adaptation, pouvaient-ils rencontrer dans le théâtre espagnol d'autres éléments à s'assimiler?

Les comedias historiques leur offraient une matière originale, où les traditions de la monarchie des Goths se mêlaient aux premières victoires des chrétiens sur la route de la revanche, où résonnait l'écho de tous les événements, grands ou petits, qui emplissaient d'orgueil le public de Lope ou de Guillen de Castro. Comment avec de telles peintures soulever les applaudissements sur un théâtre de Paris? L'entreprise était périlleuse. Quant à donner à un public français une image d'un « auto » ou d'une « comedia divina », il n'y fallait pas plus songer au temps de Victor Hugo qu'à l'époque de Corneille ou de Racine. Enfin, quelque tendance qu'eût le romantisme français à réintroduire le lyrisme dans la poésie dramatique, il a toujours reculé devant la variété des rythmes. Il n'a jamais cherché à imiter les diverses combinaisons que l'auteur de l'*Arte Nuevo* recommandait pour exprimer les

philosophie du XVIII[e] siècle. M. Texte croit que nos romantiques ont tiré une bonne partie de leur inspiration de ses drames « pathétiques, lyriques et oratoires. » En réalité, Schiller fut surtout mis à profit par ceux qui, avant la bataille d'*Hernani*, essayèrent de renouveler la tradition classique avec une mise en scène et une intrigue capables, sans la fausser, de lui donner plus de mouvement et de couleur. Dans cette tentative même, nous n'aurons pas de peine à montrer que le rôle de l'Espagne ne fut pas alors moins considérable que celui de l'Allemagne.

diverses phases de l'action ou les diverses émotions du « galán » ou de la « dama. » Il a presque toujours redouté pour les personnages de son drame une versification d'opéra.

Ne semble-t-il donc pas que la comedia ne devait jouer à peu près aucun rôle dans un théâtre qui ne pouvait guère s'inspirer de ses exemples et dont les auteurs se piquaient plus d'une fois de substituer le Nord au Midi?

Mais si l'Espagne est le Midi, elle est aussi le moyen âge. Et toute la critique préromantique l'a présentée comme la terre par excellence de la chevalerie. De l'honneur, tel que l'avaient peint Lope et Calderon, nos classiques avaient tiré leur drame de la volonté. On pouvait, en remontant à leurs sources, en faire jaillir des émotions plus violentes et d'une tout autre couleur. Les doctrines nouvelles entraînaient une autre forme d'imitation ou d'inspiration. Puisqu'il était entendu que l'idée de la perfection classique devait désormais céder la place à la recherche du caractère, où trouver drame plus savoureux qu'au delà des Pyrénées? La poésie même de son catholicisme pouvait troubler les contemporains de Bossuet; elle n'en paraissait que plus forte aux disciples immédiats de Chateaubriand. D'autre part, puisqu'on n'avait que dédain pour une psychologie éprise des analyses générales, puisqu'on était las de ces larges représentations de l'âme humaine, puisque, en un mot, l'homme paraissait moins intéressant que l'individu, et surtout que l'individu transporté dans un milieu choisi pour sa rareté même, quel théâtre pouvait présenter plus que l'espagnol des types légendaires ou historiques d'une plus truculente originalité?

Enfin, si la versification de la comedia paraissait intransportable à nos romantiques, ils étaient, en tout cas, moins sensibles que nos classiques aux exagérations de sa préciosité et aux disparates d'une forme trop souvent pompeuse et diffuse quand elle n'est pas hyperbolique ou amphigourique. Là où jadis on ne voyait que mauvais goût, ils devaient souvent, et plus d'une fois avec raison, admirer une poésie et une couleur qui ne pouvaient manquer d'échauffer leur verve.

Jusqu'à quel point et comment ont-ils connu la comedia? Ils n'en ont pas seulement trouvé le reflet dans la tragi-comédie de notre XVIIe siècle. Quelques-uns d'entre eux, Prosper Mérimée surtout et Victor Hugo, ont remonté aux originaux. Ils n'en ont pas toujours compris tous les détails, mais nous aurons, en étudiant leur œuvre, la preuve qu'ils ont poussé leurs recherches plus loin qu'on

ne le croit d'ordinaire. Il faut d'ailleurs reconnaître qu'ils ont commencé par se familiariser avec le théâtre espagnol dans les traductions qu'on leur en présentait. On lisait encore celles que Linguet avait publiées au XVIIIe siècle [1]. Ces adaptations incolores ne sortaient guère du cadre de cette comédie d'intrigue qu'avaient déjà pillée tant de copistes obscurs. Ni « *Lopes* de Vega Carpio » ni « *dom* Pedro Calderon de la Barca » n'y apparaissaient dans leur vive variété et sous les aspects les plus vigoureux de leur génie ; leurs noms même étaient estropiés par cette fausse érudition dont nos romantiques recueilleront pieusement l'héritage.

On a lu davantage et avec un tout autre profit les cinq volumes [2] consacrés à la comedia dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* [3]. Les interprétations qu'en donnaient les traducteurs, Esménard et La Beaumelle, étaient assurément fort adoucies et souvent affadies. Elles avaient au moins le mérite d'être moins inexactes que les contrefaçons de leurs prédécesseurs. Esménard, qui est un hispanisant médiocre, demeure fermement attaché à la doctrine de Boileau [4]. Il voit dans le *bizarre* et dans le *grandiose* une forme d'art antérieure et inférieure à cette belle simplicité qui ne s'acquiert qu'avec « la raison éclairée » de l'époque classique. Il n'a que plus de mérite à ne pas s'être laissé arrêter par les anachronismes d'ouvrages aussi « irréguliers » que *La Fuerza lastimosa* et à avoir essayé d'en faire goûter par ses lecteurs « les situations tragiques et le mouvement extraordinaire. »

Angliviel La Beaumelle est entré bien plus avant dans l'âme espagnole. Il ne donne pas seulement des marques d'un jugement délicat. Il a beaucoup lu, et il a exercé sur ses lectures une critique plus d'une fois très pénétrante. Il évite des erreurs comme celle dans laquelle tombera plus tard la mauvaise foi de de Schack.

1. *Le Théâtre espagnol*, 4 volumes, chez de Hansy le jeune, Paris, 1770.

2. La partie espagnole comprend 6 volumes, mais le dernier, qui est réservé à Leandro Fernández de Moratin, ne pouvait exercer aucune action sur nos romantiques, puisqu'il ne leur offrait qu'une adaptation de la comédie de Molière.

3. Paris, chez Rapilly, 1827.

4. Il écrit dans l'avertissement qui précède *La Fuerza lastimosa*, qu'il présente sous le titre « plus intelligible » de *Honneur et Amour* : « Je demande pardon aux lecteurs français d'avoir choisi, parmi les nombreuses pièces de Lope de Vega, celle-ci, où le précepte des trois unités semble avoir été plus scandaleusement violé que dans la plupart des autres.... Le poète espagnol que je traduis connaissait pourtant les règles de l'art. Il est donc ici dans tout son tort ; mais j'ai dû le représenter tel qu'il s'est fait lui-même. »

Il n'hésite pas à voir dans *El honrador de su padre* une adaptation de notre *Cid*. Il ne connaît pas plus que l'historien allemand du théâtre espagnol la date de la naissance et de la mort de Diamante, mais il note que Lope de Vega n'en parle point dans son Catalogue des poètes de son temps et qu'on n'a de lui aucune pièce imprimée avant 1660. Comment, d'ailleurs, Claveret ou Scudéri ne se seraient-ils pas emparés d'un texte qui, s'il avait été un original au lieu d'être une copie, leur aurait permis de « déplumer » une « corneille » importune? Comment surtout l'auteur du « Cid français » aurait-il négligé de citer une comedia à laquelle il aurait eu tant d'obligations? C'est parce qu'il avait le bon goût de croire à une loyauté par ailleurs éprouvée que La Beaumelle a évité une sottise et une injustice.

Il ne fournit pas de moindres preuves de l'indépendance de son esprit. Il est complètement dégagé des scrupules qui retenaient encore Creuzé de Lesser. Il ne recule devant aucun des romances dans lesquels Guillen de Castro avait puisé son inspiration. Il nous fait voir don Diègue serrant à les broyer les mains de ses fils, et Rodrigue tenant par les cheveux la tête encore sanglante de son terrible adversaire. S'il ne traduit pas le romance où saint Lazare apparaît sous la forme d'un lépreux, ce n'est pas qu'il hésite devant ce merveilleux, c'est parce que Guillen de Castro « n'a rien emprunté textuellement à cette pièce. » Il fait même une distinction à laquelle il est regrettable que nos romantiques n'aient point pris garde ; il marque assez exactement les différentes phases par lesquelles passe la figure du Cid dans les romances, puis dans la comedia, chez Corneille enfin [1]. C'est que La Beaumelle n'est pas, à proprement parler, un romantique. Il insiste sur l'idée que le poète doit se conformer aux mœurs de son temps. Il n'est pas éloigné de croire qu'il vaut mieux « voir Achille prêt à se battre en duel à la française avec Agamemnon, que lui disant des injures homériques. » Voilà qui va directement contre la théorie romantique sur l'histoire et son rôle dans le drame.

Aussi n'est-ce point cette doctrine qu'on lui a empruntée, mais les indications précieuses qu'il apportait sur la comedia et ses

1. Cf. les pages qu'il intitule : *Du Cid du grand Corneille* dans le volume des chefs-d'œuvre des théâtres étrangers consacré à Torres Naharro, Cervantès Saavedra et Guillen de Castro : « Ceux qui admirent et regrettent le bon vieux temps de la chevalerie ne savent pas ce qu'ils vantent. Ces combats intérieurs qui nous ravissent dans les deux pièces du *Cid* ne sont point les sentimens de Chimène; ce sont ceux de Guillen de Castro; ils sont du XVIIe et non du XIe siècle, etc. », p. 309.

auteurs. Plus d'une de ses notices pouvait être heureusement mise à profit. Celle qu'il a consacrée à la *Vie de Lope de Vega* a été très sérieusement étudiée. La Beaumelle ne s'est pas contenté de se servir des ressources que lui offrait la critique ancienne ou contemporaine. Il n'a pas seulement lu Montalvan et sa *Fama póstuma* et contrôlé dans la Collection de Sancha les renseignements qu'il rencontrait dans la *Bibliotheca nova* de Nicolas Antonio ou dans le *Parnaso español* de Sedano. La biographie écrite en anglais par lord Holland ne lui donnait aucun fait nouveau. Il a donc pris le meilleur parti. C'est à Lope de Vega lui-même qu'il a demandé l'histoire de sa vie [1]. Le tableau qu'il en a tracé permettait à nos romantiques d'entrer en relations assez directes avec le phénix des esprits espagnols.

Ils pouvaient aussi, grâce à La Beaumelle, se faire une idée assez juste de Calderon et de sa poétique. Ce n'est pas lui cependant, c'est Schlegel qui leur a inspiré leur enthousiasme pour « le miracle de la nature [2]. » Et c'est grand dommage. La Beaumelle ne méconnaissait aucune des beautés que « l'illustre critique allemand » admirait dans Calderon. Il se refusait, en revanche, à lui accorder la puissance créatrice de Lope de Vega. Il notait avec malice que ce « chef de l'école romantique » recherchait quelquefois les unités de temps et de lieu non pas comme une chaîne, mais comme un embellissement. Loin de participer à l'idolâtrie dont il devenait l'objet, il faisait des conventions d'une partie de son théâtre la plus fine et la plus spirituelle critique [3].

1. C'est surtout, dit-il, dans ses œuvres, dans ses préfaces, ses épîtres dédicatoires, que j'ai cherché les faits omis par ses biographes, et j'y ai rencontré plus d'un renseignement important.

2. C'est l'expression par laquelle Schlegel désigne Calderon dans un jugement cité par La Beaumelle. Faut-il rappeler que ce n'est pas à Calderon, mais à Lope de Vega que l'admiration de ses contemporains avait décerné le titre de « monstruo de la naturaleza? »

3. « Voici les principaux articles qu'il faut croire pour admettre la vraisemblance de ses ouvrages :

« 1° que toutes les fois qu'un homme, hors qu'il ne soit poursuivi par la justice, se trouve chez une femme, il existe entre eux une liaison criminelle;

« 2° que dans ce cas le père ou le frère doivent extemporanément tuer le coupable d'un coup de poignard;

« 3° qu'une femme voilée ne doit point être démasquée, et que pour empêcher qu'on ne l'arrête, qu'on ne la dévoile, qu'on ne la suive, elle peut demander secours au premier venu qui, soit qu'il la connaisse ou non, est obligé d'arrêter l'indiscret au péril de sa vie;

« 4° que quand on parle à une femme à son balcon on doit tuer tous ceux qui passent

La Beaumelle pouvait donc préserver nos romantiques des exagérations du culte caldéronien. Malheureusement, au moment où il les publia, on lut beaucoup moins ses préfaces et ses notices que ses traductions, et, comme il était naturel, on chercha avant tout dans l'image qu'elles donnaient du théâtre espagnol une éclatante justification des doctrines nouvelles.

On la trouva d'abord dans des théories qui, après avoir servi la cause de la comedia, pouvaient être encore utilisées contre les règles des classiques. La traduction de *Numance* était précédée du dialogue dans lequel la Comedia explique à la Curiosité la liberté de son allure [1]. La comparaison que Cervantes y établissait entre le théâtre et une carte de géographie n'a pas été perdue pour nos romantiques. Ils n'ont pas lu non plus sans y applaudir l'argumentation *ab effectu* que présentait Ricardo de Turia en faveur du mélange des genres. Mais c'est surtout dans le « Nouvel art dramatique » de Lope de Vega qu'ils ont rencontré ce qu'on pourrait presque appeler le dogme essentiel de leur poétique, l'union du tragique et du comique. « Ce sera, disait l'auteur de *El arte nuevo de hacer comedias*, un monstre comme le taureau de Pasiphaé,... mais la nature même nous en donne l'exemple, et c'est dans de tels contrastes qu'elle puise sa beauté. »

Assurément, ce n'est pas l'Espagne seule qui a fourni à nos romantiques leurs idées sur le drame, mais il serait injuste de ne pas remarquer combien elle leur a donné de force et d'éclat. C'est encore à elle qu'ils rendent hommage sans le savoir lorsqu'ils s'efforcent de réhabiliter ceux qu'ils proclament leurs prédécesseurs parce qu'ils ont vécu en marge du classicisme. Lorsque Théophile Gautier défendra ses *Grotesques* contre les attaques de Boileau, c'est précisément à ceux qui avaient le plus subi au XVIIe siècle l'influence des doctrines et des exemples de l'Espagne

dans la rue. Ajoutez à cela les lois sur le duel, les appels, et vous aurez à peu près les données des pièces de Calderon. » (*Poétique de Calderon*, p. 25.)

Cette critique, bien entendu, ne peut porter que sur les comédies dites de cape et d'épée.

1. C'est le dialogue qui ouvre la seconde journée de *El rufian dichoso*. « Tu dois regarder le théâtre comme une carte de géographie où il n'y a pas trois doigts de distance entre Londres et Rome, entre Valladolid et Gand. Qu'importe à l'auditeur que je passe en un instant d'Allemagne dans la Guinée, sans cependant quitter ces planches; sa pensée est aussi légère que moi, et vers quelque lieu que me porte mon vol, elle peut m'accompagner sans crainte de se perdre et sans risquer de se fatiguer, etc. » Ce fragment est reproduit dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* sous le titre : *L'heureux débauché.*

que s'adresseront ses éloges vengeurs. Emile Deschamps, qui reconnaît la supériorité de la France dans la littérature comique, ne fait pour la tragédie qu'il condamne qu'une seule exception. Pourquoi son admiration pour l'admirable *Cid*? Parce qu'il est seul continuellement naturel et vrai, à cause du mélange des tons qu'il devait à Guillen de Castro.

C'est aussi à l'Espagne que l'auteur de *La Préface de Cromwell* demande la meilleure confirmation de sa doctrine. Il emprunte à Lope de Vega ses « six clefs » pour « enfermer les préceptes. » Les deux vers qu'il cite sont loin de résumer toute la pensée de *El arte nuevo*. Lope de Vega ne s'attaquait pas directement aux usages classiques; il s'excusait même de ne pas les suivre sur la nécessité de plaire à un public barbare. Ce n'est que vers la fin de sa vie que, jugeant son théâtre avec des yeux éclairés par le triomphe, il se fera une fierté sans réserve de ce qu'il présentait d'abord comme une complaisance, et se glorifiera d'avoir créé une forme d'art où entrent librement l'âme humaine et la poésie. Est ce à dire que Victor Hugo ait ignoré le « Nouvel art dramatique » de Lope et sa véritable signification? Il s'est contenté de citer une image qui illustrait heureusement sa pensée. En tout cas, s'il est loin d'avoir emprunté à l'Espagne toutes ses théories, il en est une au moins qui s'y rattache assez naturellement. Et c'est celle qui fait la grande originalité de *La Préface de Cromwell*, c'est la théorie du grotesque qui est au laid ce que le sublime est au beau, et qui exige que l'un soit mêlé à l'autre dans l'art comme dans la nature. Sans doute, le grotesque, comme on l'a plus d'une fois fait remarquer, joue dans les idées de Victor Hugo le même rôle que l'antithèse dans son style. C'est une forme de son esprit, une manifestation de sa philosophie manichéenne. Il n'en est pas moins exact que l'Espagne ne l'a pas médiocrement encouragé dans cette conception. Le « témoin » nous raconte que, pendant un arrêt à Burgos, l'enfant emporté dans le souffle orageux « qui remuait le monde aux pas de l'Empereur » fut conduit un moment dans la cathédrale. Le bedeau lui montra le *papamoscas*, et il éprouva une singulière émotion à voir cette église solennelle « qui mêlait brusquement cette caricature à ses statues de pierre et qui faisait dire l'heure aux saints par Polichinelle. » Est-ce de cette « fantaisie » de la cathédrale imposante, qui n'en restait pas moins « sévère et grande, » qu'est née dans la pensée du futur auteur de *La Préface de Cromwell* sa théorie du grotesque? Le « témoin » exagère. Le souvenir du *papamoscas* ne s'est

probablement présenté qu'après coup, comme une image de plus pour illustrer une idée en bataille. Mais n'est-il pas curieux que cette idée s'appuie volontiers sur des exemples tirés de l'art ou de la littérature de l'Espagne? Ici, c'est « le mendiant rongé de vermine, de Murillo, » et là, c'est le *gracioso* de la comedia. Le grotesque ne fait que « se jouer dans les rêves des nations tudesques, » tandis qu'il « vivifie de son souffle ces admirables *romanceros* espagnols, véritable Iliade de la chevalerie. » Il a, « au seuil de la poésie moderne, » ses trois Homères dont aucun n'appartient au Nord, et l'un des trois est Cervantes qui semble prendre la place d'honneur entre Arioste et Rabelais. Tel que le définit *La Préface de Cromwell*, on pourrait le considérer comme le lien naturel entre l'Espagne héroïque et l'Espagne picaresque, comme la nécessaire manifestation du génie d'un peuple où la loi des contrastes est si forte qu'elle unit indissolublement don Quichotte et Sancho Pança. On peut discuter la place d'honneur que lui accorde Victor Hugo; mais de la lui avoir faite, ce n'est pas la moindre marque du tour castillan de son imagination.

La collection des *Chefs-d'œuvre* offrait à nos romantiques plus et mieux que des biographies et des théories. Elle mettait sous leurs yeux les exemples dont ils pouvaient le plus heureusement s'inspirer pour la constitution de leur théâtre. Le drame qu'ils voulaient créer devait être surtout chevaleresque et historique. Or ce sont précisément les comedias les plus propres à éveiller le génie attendu par Emile Deschamps que leur faisaient connaître Esménard et La Beaumelle. Cervantes était représenté par cette *Numance* où l'allégorie se mêle à une héroïque histoire dont les libres épisodes évoquent tour à tour des amants pathétiques et d'intrépides guerriers, et qui, avant d'allumer les flammes dans lesquelles s'ensevelit la ville indomptable, demande un frisson nouveau à l'apparition prophétique d'un cadavre deux fois condamné à la mort. De Guillen de Castro, La Beaumelle donnait les deux parties des *Mocedades del Cid*, et la seconde, si directement inspirée du Romancero, faisait, par l'indépendance de son action comme par la variété de ses couleurs, un contraste significatif avec la simplicité de la tragique situation à laquelle on réduisait, depuis Corneille, le malheureux amant de Chimène. C'était un autre Rodrigue qui apparaissait, un personnage « grave par son âge, comme par sa renommée, » le héros castillan dans lequel l'âme espagnole avait incarné son idéal de loyauté. Dans les deux volumes consacrés à Lope de Vega figuraient *L'Arauque dompté*,

c'est-à-dire un des épisodes les plus glorieux de la conquête du nouveau monde, et *Fontovéjune*, c'est-à-dire une des scènes les plus frappantes de la grande tragédie qui mit Isabelle sur le trône de Castille. Calderon n'était guère connu que par ces charmantes comédies où des maisons à deux portes et des armoires qui s'ouvrent dans un mur permettent des confusions qu'interrompent des querelles et des duels jusqu'au mariage inévitable de la « dama » et du « galán ».

C'est un autre poète et un autre genre qui apparaissent dans *Le dernier duel en Espagne* et dans *Le siège de l'Alpujarra*. La Beaumelle n'a pas choisi sans intention ce tableau de la fin de la chevalerie et cette représentation de l'insurrection des Maures. Même pour les pièces auxquelles on ne serait tenté d'attribuer qu'une valeur dramatique, il insiste sur leur signification historique. Il est loin d'être insensible à la beauté des caractères que Lope a peints dans *Le Meilleur alcalde est le roi*. Mais, dit-il, « c'est surtout le tableau des mœurs du temps qui assigne un haut rang à cet ouvrage. C'est le XIIe siècle, c'est l'esprit féodal tout entier qu'on y retrouve à chaque vers. » L'étude psychologique se transforme en une enquête sociale. La Beaumelle élargit les personnages du drame pour les rendre plus fortement représentatifs des diverses catégories auxquelles ils appartiennent [1]. Sa notice sur *Le Meilleur Alcade* prend les allures et le ton d'un cours de philosophie de l'histoire. C'est avec un autre style, mais avec un grossissement analogue que Victor Hugo expliquera l'Espagne d'*Hernani* et celle de *Ruy Blas*.

Les comedias traduites par Esménard et La Beaumelle n'ouvraient pas seulement la voie sur laquelle pouvait s'engager le nouveau drame qui voulait « peindre l'histoire des peuples comme *vie*, non comme *histoire* [2]. » Elles enseignaient encore à nos romantiques comment, en « feuilletant » les siècles et la nature, l'art allait sans effort « de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites, sans jamais sortir des limites d'une scène parlée [3]. » Que d'épisodes, en effet, où semblait s'annoncer la variété des tours romantiques ! Cherchait-on des contrastes

1. « Nous retrouvons dans son *Meilleur Alcade* les diverses classes de la société d'alors, les grands propriétaires, leurs domestiques commensaux, les serviteurs employés aux champs, les cultivateurs (*pecheros*), et les domestiques de ceux-ci. »

2. Cf. *Préface de Cromwell*, p. 214.

3. *Id.*, p. 281.

grotesques? On en rencontrait dans les plus tragiques situations. Dans la seconde partie de *La Jeunesse du Cid,* le roi don Sanche est assassiné au moment où il se détourne pour céder à la plus vulgaire nécessité. La Beaumelle a cru devoir « voiler la vérité historique, » mais sa note ne dissimule rien du texte original. Il lui arrive même de signaler des comedias construites sur une de ces petites circonstances qui, comme dit Victor Hugo, font éclater « la poignante ironie » de l'existence. Rien de plus curieux que son résumé de *La pitié dans la justice.* Le drame de Guillen de Castro se réduit pour lui à l'opposition d'un tyran imbécile et cruel, qui se convertit enfin « parce qu'une puce entre dans son oreille, » et de son fils qui demeure un mauvais sujet parce que cette douleur lui est épargnée.

Que de scènes aussi où la « dama » se venge des injustes soupçons de son amant avec cette sombre raillerie où les romantiques admireront le plus bel effet de l'art [1]! Et que de monologues du « galán » où l'on croit entendre retentir leur emphase! « Arbres couronnés de verdure, s'écrie l'Octave de *Amour et honneur* [2]; montagnes dont le front se cache dans les cieux; champs émaillés de fleurs qui exhalent mille parfums et présentent mille couleurs différentes, ruisseaux qui serpentez au sein de ces belles prairies; animaux cachés dans vos antres, oiseaux qui gazouillez parmi le feuillage, vous qui tantôt faites entendre des chants harmonieux et tantôt des hurlements effrayants, souriez, si toutefois l'intelligence et le sentiment ne vous ont pas été refusés par la nature; souriez, dis-je, de pitié, en voyant un homme se vanter de posséder une femme qui ce soir en attend un autre. »

Il n'est pas jusqu'à ces plaisants entassements de noms propres qui réjouiront Victor Hugo dont on ne trouve dans les *Chefs-d'œuvre étrangers* d'assez savoureux exemples. Un seul suffira. « Je le déclare à Votre Altesse, dit à l'infant don Henri un vieil écuyer [3], je suis *Cueva Arjona Mendez Lopez Juarez Fañez Benavidez Santibañez Cordova Enriquez Cardona Sanchez Vazquez* et *Loyola.* Monseigneur, dans mon pays j'occupe une grande place. » — « Comment cela?, » demande l'infant. — « Avec ma signature, » réplique l'écuyer.

1. Cf. la scène v de la première journée de *La perle de Séville* (*La niña de plata,* de Lope de Vega).
2. Cf. Journée I, sc. I. Le titre de l'original de Lope de Vega est *La Fuerza lastimosa.*
3. Cf. *La Perle de Séville,* Journée I, sc. II.

Comment enfin nos romantiques seraient-ils restés insensibles à ces boutades d'un *gracioso* qui donne plus d'une fois le ton à leur bouffon? « Que dis-tu? demande à Chacon don Juan qui vient soupirer la nuit sous le balcon de Dorothée. — Que j'éternue, répond le valet, et que je crois en Dieu [1]. » Plus significatif encore est l'entretien de l'empereur Alphonse III et du porcher Pélage dans *Le Meilleur alcade est le roi* [2]. Ce n'est pas seulement le théâtre de Shakespeare qui pouvait suggérer à nos romantiques l'idée de réunir dans une conversation familière celui qui plane et celui qui rampe. La comedia ne s'accommodait pas moins aisément aux oppositions réclamées par leur doctrine.

Quel parti en ont-ils tiré? Quelle est exactement la dette qu'ils ont contractée envers elle? A quelles méthodes ont-ils eu recours pour l'adapter à leur goût et à leur public? Et quel rôle a-t-elle joué dans la création et dans l'évolution de leur drame?

I. — L'imitation classico-romantique de la comedia.

Pas plus que le Romancero, la comedia n'a été introduite directement et brusquement par nos romantiques pour les besoins de leur cause. Elle apparaît d'abord chez ceux qui, sans accepter des libertés où ils continuent à ne voir que des licences, s'efforcent cependant d'apporter quelque renouveau à la tradition classique. Comment pouvait-elle se prêter à leurs tentatives hésitantes et s'accommoder de leur timide hardiesse? Aucun exemple n'est, à ce point de vue, plus significatif que celui de Pierre Lebrun et de son *Cid d'Andalousie*.

Dans la préface qui précède le recueil de ses œuvres [3], Sainte-Beuve note justement que son théâtre représente comme une sorte de pont inachevé entre l'ancien art dramatique et le nouveau. La première arche de ce pont, c'est *Marie Stuart*. Le poète s'y laissait aller à quelques audaces, mais avec quelles craintes et aussi avec quelle faiblesse! Après avoir d'abord écrit :

> Prends ce don, ce *mouchoir*, ce gage de tendresse,
> Que pour toi, de ses mains, a *brodé* ta maîtresse,

1. *La Perle de Séville*, Journée III, sc. II.
2. Cf. Journée II, sc. IV.
3. Cinq volumes, Paris, Perrotin, 1844.

il n'avait pas tardé à comprendre toute l'horreur que pouvait inspirer un mot propre, et il s'était empressé de substituer à ces deux vers dangereux ceux-ci assurément inoffensifs :

> Prends ce don, ce *tissu*, ce gage de tendresse,
> Qu'a pour toi de ses mains *embelli* ta maîtresse.

Pierre Lebrun qui, en 1820, quand il imitait Schiller, ne pouvait risquer « le mouchoir brodé, » prit plus de liberté en 1825 à la suite de Lope de Vega. *Le Cid d'Andalousie*, arrêté par la censure et tiré de ses griffes par Chateaubriand, livre un « combat vaillant mais indécis » à la première représentation (1er mars), se relève à la seconde, et il partait pour la gloire quand il fut interrompu par une coterie de la troupe de tragédie qui ne put supporter que la première actrice de la comédie, Mlle Mars, remplaçât Mlle Duchesnois et substituât à une déclamation convenue un ton plus simple et plus naturel. Faut-il accuser seulement « la cabale » si facilement invoquée par les auteurs déçus? Je crois bien que *Le Cid d'Andalousie* a eu la double infortune d'être joué trop tôt et imprimé trop tard. Il n'en représente pas moins une date importante. S'il a été retiré assez vite de la scène, il a été longtemps discuté, et l'exemple qu'il donnait n'a point été inutile. Lorsque, sous le second Empire, Théophile Gautier tracera le tableau des « Progrès de la poésie française depuis 1830 », il rappellera[1] que celui qu'il nomme « l'auteur du *Cid d'Andalousie* » a joué un rôle de précurseur, semblable à ces navigateurs qui « devinent les terres prochaines au souffle odorant des brises. »

Dans quel esprit et avec quelles intentions Pierre Lebrun abordait-il en 1825 le théâtre de Lope de Vega? Il l'a très nettement indiqué dans la Préface de sa pièce[2]. Les idées qu'il y exprime nous montrent à la fois ce qu'on conserve alors des théories classiques et les besoins nouveaux qu'on aspire à satisfaire. Ce que Lebrun admire chez Lope, ce n'est point une connaissance du cœur humain qu'il ne possède pas au même degré que Shakespeare. Il ne se laisse pas davantage séduire par la fécondité d'un génie qui a traité trop de sujets pour en creuser un seul. La « prodigieuse » influence qu'il a exercée sur tous les théâtres de l'Europe,

1. A propos de l'édition complète de ses œuvres que Lebrun a publiée en 1858.
2. Bien que cette Préface n'ait été imprimée qu'en 1844, elle traduit des sentiments qui furent inspirés à son auteur par la première lecture qu'il fit de Lope et de son *Etoile de Séville*.

et « peut-être sur Shakespeare, » aurait été plus salutaire chez nous si nous nous étions attachés au fond, et non aux formes de son drame. « Car, dit Lebrun, Lope de Vega est tout moderne, tout historique, tout imprégné des mœurs, de la religion, des croyances, de l'esprit de son temps et de son pays; et c'est en cela qu'il eût dû être imité, et non dans les complications et les disparates de ses intrigues; c'est en cela qu'il peut encore de nos jours servir de modèle. » Les adaptateurs de notre XVIIe siècle, et Pierre Corneille lui-même, se laissaient volontiers éblouir par la beauté et la variété des incidents qu'ils rencontraient dans la comedia [1]. Pierre Lebrun demande à Lope de Vega de « nous aider à fonder en France un théâtre, comme le sien, national. » Mais ce théâtre n'est possible à ses yeux que s'il respecte le goût français, c'est-à-dire « un goût d'ordre, de règle, de limites, de lois, même au milieu de la plus grande liberté. »

Jusqu'à quel point *Le Cid d'Andalousie* se rapproche-t-il de cet idéal? Pierre Lebrun en a eu la première idée en lisant l'ouvrage de lord Holland sur Lope de Vega. Le sujet l'a tenté parce qu'il le croyait « emprunté aux vieilles chroniques castillanes, » peut-être aussi à cause du succès qu'il n'avait pas cessé d'avoir en Espagne [2]. On jouait encore, en effet, à Madrid la *refundición* que, sous le titre de *Sancho Ortiz de las Roelas*, Cándido María Trigueras avait tirée de *La Estrella de Sevilla*. Pierre Lebrun était donc assez naturellement amené à accommoder non plus seulement « au goût moderne, » mais aussi au goût français la pièce « très ancienne et très rare attribuée à Lope de Vega. »

Le grand reproche qu'il lui adresse, c'est que, dans la recherche des complications superficielles de l'intrigue, elle néglige l'essentiel, c'est-à-dire l' « intérêt politique et moral » du sujet. Sauf une exception, les caractères sont sacrifiés aux situations. L'émotion qu'excite le drame manque par suite de profondeur, et l' « éclat dans les pensées » n'est obtenu qu'aux dépens du style et de « la vérité dans les sentiments. » Ces critiques disent assez les idées classiques de Pierre Lebrun. Quelles transformations lui ont-elles inspirées?

1. Pierre Corneille ne déclare-t-il pas dans son *Examen* qu'il voudrait avoir donné les deux plus belles pièces qu'il ait faites pour que le *Menteur* fût de son invention?

2. Même en dehors de l'Espagne, *L'Etoile de Séville* n'a pas encore épuisé sa vitalité. En juillet 1911, MM. Camille Le Senne et Guillot de Saix en ont fait représenter une adaptation au « Théâtre-sous-Bois » de Marnes-la-Coquette.

Les personnages secondaires prennent dans *Le Cid d'Andalousie* un autre nom que dans *La Estrella de Sevilla*, mais rien n'est changé dans les principaux rôles, ni dans les lignes générales de l'intrigue. Le roi don Sancho le Brave, en arrivant à Séville, s'éprend d'Estrella, sœur du regidor Busto Tabera et secrètement fiancée à don Sancho Ortiz, le Cid d'Andalousie. Grâce à la corruption d'une esclave, il pénètre de nuit dans l'appartement de celle qu'il aime et qui ignore son amour. Il est surpris par Busto Tabera qui affecte de ne pas le reconnaître et le laisse échapper après un duel interrompu. Pour se venger, il donne l'ordre à don Sancho Ortiz de frapper un homme qui a offensé sa majesté et dont le nom est indiqué sur le papier cacheté qu''il lui tend. Resté seul, le Cid d'Andalousie lit le nom de son ami. Il a juré obéissance. Il n'hésite pas, il tue en duel Busto Tabera qu'il provoque en refusant d'épouser sa sœur. Il ne veut point de la grâce que lui offre Estrella. Les deux alcaldes le condamnent à mort. Le roi se décide enfin à proclamer son innocence. Sancho et Estrella s'aiment toujours, mais ils se séparent pour ne pas voir se dresser entre eux le cadavre de Busto Tabera.

Comment, dans ces situations qu'il conserve, Pierre Lebrun rétablit-il « la vérité des sentiments? » Il imagine d'abord que Busto Tabera ne sert son roi qu'à contre-cœur et qu'il offense sa dignité en le frappant. Il justifie cette invention par l'anecdote qui veut qu'en une circonstance analogue Philippe IV, accompagné du comte d'Olivares, ait subi pareil outrage du duc d'Albuquerque. Sancho Ortiz, qui a pour son roi le culte le plus loyal, est ainsi plus naturellement amené à combattre un ami qui allait devenir son beau-frère. D'autre part, pour rendre moins odieuse la conduite de don Sancho le Brave, Lebrun place à son côté un conseiller pervers qui favorise ses mauvais instincts. Ainsi Narcisse éveillait le monstre dans l'âme de Néron.

C'est encore à la manière classique que Pierre Lebrun évite les fautes de goût qu'il relevait chez son modèle. Il supprime le rôle du gracioso Clorindo et ses plaisanteries déplacées dans les scènes les plus tragiques. Il renonce aussi aux musiciens qui introduisaient dans la prison du Cid d'Andalousie un lyrisme inattendu. Le style se refuse toute préciosité, et il y gagne au moins d'être débarrassé de ces fastidieuses comparaisons entre la femme et le soleil et de ces jeux interminables sur le nom d'Estrella qui veut dire « étoile » en espagnol. Ce n'est qu'une fois, et comme malgré lui, que Pierre Lebrun se laisse entraîner à une calembredaine.

A propos de Bustos Tabera, qu'une partie d'échecs retient au palais, il fait dire à l'un de ses personnages :

> Et l'échec véritable est loin de sa pensée.

N'est-ce pas enfin à l'école de Corneille qu'il a appris à mettre en lumière « l'intérêt politique » du sujet? Il ne voit pas, en effet, de meilleur moyen d'y réussir que le discours abstrait qui explique une situation en la rattachant à un principe. Sur quoi repose *Le Cid d'Andalousie*? Sur une question à résoudre qui n'est rien de moins que l'obéissance qu'on doit aux rois. Voilà la matière de ces dissertations politiques qui paraissent à Lebrun le plus bel effort de l'art dramatique. Bustos Tabera soutient la thèse libérale :

> La foi que je comprends, libre et mieux éclairée,
> Sur la vertu du roi veut être mesurée.

Don Sancho le Brave défendra, au contraire, la thèse de l'absolutisme :

> Le droit, c'est mon arrêt; la loi, ma volonté;
> L'honneur, ce que j'ordonne à la fidélité.

Quant à « l'intérêt moral » du *Cid d'Andalousie*, il ne se dégage pas seulement des raisonnements par lesquels les divers personnages s'excitent ou se refusent à écouter la loi du devoir; il éclate à la fin dans les réflexions du roi sur sa conduite et dans son tardif repentir [1].

La tradition de la tragédie impose enfin à Lebrun le respect des unités. Sans doute, comme l'avait fait Corneille dans un tout autre *Cid*, il étend à la ville l'unité de lieu [2], mais il prend soin à plusieurs reprises de nous faire remarquer que l'unité de temps n'est pas violée.

1. Cf. V, 4.

> Sa famille (d'Estrelle) vivait noble, heureuse, honorée,
> Je la trouble; je mets la fiancée en deuil,
> Et l'époux dans les fers et le frère au cercueil;
> Que dis-je! du serment je rends la foi victime,
> J'outrage enfin l'honneur en l'employant au crime;
> Et pourquoi? Quelle excuse ai-je à mes propres yeux?
> Ai-je au moins combattu? Suis-je même amoureux?

2. Les actes I, III et V se passent à l'Alcazar de Séville, et les actes II et IV devant la maison de Bustos Tabera.

Si classique que soit Pierre Lebrun, il n'en cède pas moins à ce sentimentalisme dont on trouve plus d'une trace dans les premiers écrits de nos romantiques. Afin de rendre son Estrelle plus attendrissante, il lui fait demander à son frère la liberté pour l'esclave même qui la trahira. Bien entendu, elle ne manquera pas, à la fin de la pièce, de se faire religieuse. Son histoire pourrait être contée dans une complainte sur le ton troubadour.

Pourquoi donc faut-il considérer Pierre Lebrun comme un précurseur? C'est que, quelles que soient sa doctrine et sa timidité, il a introduit dans son *Cid d'Andalousie* un peu de couleur locale et de poésie romantique. Sa couleur n'est pas toujours de bon aloi; mais comment aurait-il échappé aux préjugés de son temps? Il ne pouvait guère deviner ce qu'il y avait de faux ou de factice dans les peintures qu'on présentait alors de l'Espagne du moyen âge.

Puisqu'il voulait nous transporter à Séville, au XIII[e] siècle, il lui était difficile de ne pas nous décrire un tournoi après une veillée des armes, et de paraître ignorer « le spectacle des taureaux » ou les prédictions des bohémiennes. N'était-ce pas tout de même une nouveauté assez hardie qu'une tragédie qui accordait à la décoration une importance singulière, et faisait pénétrer son public dans « une cour de marbre entourée de deux étages de galeries, rafraîchie de fontaines jaillissantes, couverte de tentes et d'étoffes précieuses? » Si vraiment, comme le voulait l'auteur, le rideau se levait sur ce patio et ses « parois ornées d'inscriptions arabes, » n'était-ce pas assez pour qu'on ne risquât point de confondre cet Alcazar avec le « palais à volonté » qui suffisait à Racine?

La forme même, si elle n'avait pas la variété et la souplesse de la comedia, était loin de s'en tenir à la savante simplicité des classiques. Ce n'est pas vainement que Lebrun avait fréquenté Lope de Vega. Le duo d'amour du second acte qui, en 1825, commença à exciter « l'impatience du parterre » avait cependant, comme le déclare l'auteur, « un charme sans exemple sur notre scène. » Quoi, s'écrie don Sancho Ortiz :

la nuit est venue?
J'étais tout en mon âme, et près de vous mes yeux
N'avaient rien aperçu du changement des cieux.
Pourquoi de ces jardins nous retirer, Estrelle?
Dans le ciel transparent la nuit brille si belle!

Au banc qui nous a vus tant de fois nous asseoir,
Respirez avec moi l'air embaumé du soir.
Ne vous plaît-elle pas, cette heure aimable et pure,
Où le calme du ciel descend de la nature,
Où le monde s'efface, où l'homme disparaît,
Où l'âme, seule enfin, jouit de son secret,
Et, libre de témoins, de bruit et de lumière
Vers ses pensers chéris s'échappe tout entière?
Le jour souvent nous blesse, et les hommes jaloux
Viennent alors jeter leurs regards entre nous.
Nous sommes, loin du jour, plus présents l'un à l'autre;
Mon cœur, plus confiant, est plus voisin du vôtre,
Lui parle, lui répond, l'écoute, l'entend mieux
Et le sent, et le voit, moins distrait que mes yeux.
Mon Estrelle! un moment, soyons seuls sur la terre.

Cette scène d'amour qui, directement ou à travers Shakespeare, se rattache à l'un des plus beaux actes de *La Célestine* [1] n'aurait peut-être pas été écrite si, malgré son goût classique, Pierre Lebrun n'avait pas subi la séduction de la comedia. Ce n'est pas sans orgueil, ni sans raison non plus, qu'en 1844 il fera « rentrer dans cette situation la fameuse scène de doña Sol [2]. »

Il aurait pu faire valoir des titres aussi sérieux à la diffusion d'une idée que ne tardera pas à exploiter le drame romantique. Le rôle et le caractère de don Sancho Ortiz ne s'expliquent, en effet, que par le sentiment spécial qu'il a de son devoir et par le respect qu'il garde de la parole donnée. Estrelle proteste au nom de l'humanité, mais son amant désespéré n'en obéit pas moins à la loi implacable que lui impose sa dignité. Ne serait-ce que par sa

1. Cf. l'acte XIX dans lequel Mélibée, que Calixte vient rejoindre, mêle la nature entière à l'ivresse qu'elle semble protéger : « Regardez comme la lune brille claire entre les nuages qui se séparent, écoutez le murmure de cette eau dans les herbes fraîches, de ces branches que dans les hauts cyprès le zéphyr agite; les ombres semblent tomber des arbres plus paisibles et plus obscures pour mieux cacher notre bonheur. »

2. Cette scène est la plus dramatique préparation à celle qui la suit. C'est au moment où doña Sol vient avec son duc contempler la belle nuit et la nature qui veille amoureusement que retentit le cor fatal. Pierre Lebrun donnait aussi à Victor Hugo l'indication de ce coup de théâtre. Son Estrelle allait respirer le parfum des orangers et associait la nature à son bonheur à l'instant même où on lui apportait le cadavre de son frère, tué par son amant (IV, 1).

Qui sait enfin si, sans qu'il s'en doute peut-être, don Carlos devenu Charlemagne ne se souvient pas du *Cid d'Andalousie*, quand l'empereur étouffe dans son cœur les faiblesses du roi? Don Sanche le Brave n'avait pas une autre attitude lorsque, résolu à réparer ses erreurs, il s'écriait :

Le prince en ce moment finit ; le roi commence.

peinture de l'honneur espagnol et de la religion du serment, *Le Cid d'Andalousie* était une étape nécessaire sur la route qui nous conduit à *Hernani.*

II. — Le Théatre de Clara Gazul.

C'est aussi vers *Hernani,* mais par une voie bien différente, que nous achemine *Le Théâtre de Clara Gazul* (1825) auquel il convient d'ajouter *La Famille de Carvajal* (1828).

A quelle inspiration obéit Prosper Mérimée? Il passe alors par la phase romantique. Aussi lance-t-il volontiers ses épigrammes contre les règles dont les classiques continuent à imposer le respect. Clara Gazul n'a que faire des unités. Elle ne perd pas son temps à s'arrêter aux objections du poète effarouché par une comédie qui commence en Danemark et finit à Espinosa en Galice [1]. Elle préfère monter dans « les voitures si commodes » de messieurs les romantiques. La conclusion de *L'Amour africain* est une plaisante réplique aux peintures dans lesquelles les classiques s'imaginent représenter l'amour. Le capitaine de corvette Diego Castaneda n'est pas plus tendre pour les héros de tragédie. Il les traite de « philosophes flegmatiques, sans passions, qui n'ont que du jus de navet au lieu de sang dans les veines, de ces gens enfin à qui la tête tournerait en serrant un hunier [2]. » Lorsque plus tard Prosper Mérimée reviendra sur cette période de sa vie, il ne manquera pas de rappeler que vers l'an de grâce 1827, il n'y avait « point de salut sans couleur locale [3]. » Il va donc chercher cette couleur dans la littérature du pays que la critique préromantique a mis à la mode. Il ne le connaît encore que par des lectures, mais déjà il se sent attiré vers lui. Il semble deviner le plaisir qu'il aura à pénétrer dans un génie dont on pourra dire qu'il est le seul de ses contemporains à l'avoir véritablement compris.

Prosper Mérimée a beau se ranger en 1825 sous la bannière

1. Cf. le Prologue du *Théâtre de Clara Gazul.* « Je ne vais pas m'informer, dit la comédienne espagnole, pour juger d'une pièce, si l'événement se passe dans vingt-quatre heures, et si les personnages viennent tous dans le même lieu, les uns comploter leur conspiration, les autres se faire assassiner, les autres se poignarder sur le corps mort, comme cela se pratique de l'autre côté des Pyrénées. »

2. Cf. la Préface de *La Famille de Carvajal.*

3. Cf. *Lettres à une inconnue,* I, p. 21.

romantique; il est déjà lui-même, c'est-à-dire l'esprit peut-être le plus opposé aux exaltations de la nouvelle école. S'il est un trait qui le caractérise dès ses débuts et qui demeurera sa tendance essentielle, c'est assurément son effort pour mettre sur sa sensibilité le voile de son ironie. Ce n'est pas là simplement chez lui la marque d'une éducation raffinée ou la persistance de cette défiance que la littérature classique lui avait enseignée à l'égard du « moi » si haïssable. Est-ce une précaution d'un amour-propre qui redoute la railllerie? Est-ce plutôt une barrière qui s'oppose aux curiosités indiscrètes et aux familiarités déplacées? Est-ce surtout la révolte instinctive d'une âme qui ne peut pas s'empêcher de voir dans le don d'elle-même comme une atteinte à sa dignité? Toujours est-il que Prosper Mérimée n'a jamais cessé, au cours de sa vie, de porter son ironie comme la plus élégante des armes défensives. Il s'en est, pour ainsi dire, enveloppé comme d'une sorte de pudeur masculine. Son œuvre ne prend tout son sens que si on l'y voit toujours présente.

C'est elle déjà qui lui inspire le travestissement sous lequel il présente ses premières productions. Il imagine Clara Gazul comme il inventera pour *La Guzla* le joueur de Dalmatie Hyacinthe Maglanovich. Au Joseph l'Estrange (très étrange, en effet) qui écrit la Notice sur le Théâtre de la comédienne espagnole correspondra pour la préface des Ballades l'Italien né d'une Morlaque réfugiée en France. Le point de départ de *La Famille de Carvajal* est dans l'histoire du procès de Béatrix Cenci. Comment justifier la saveur sauvagement espagnole qu'il importait de lui donner? Le procédé est très simple. Prosper Mérimée déclare gravement qu'il a lu l'anecdote qui fait le sujet de sa pièce dans l'ouvrage sur la Nouvelle Grenade du « malheureux Ustariz ». Il y eut bien parmi les chefs de la Révolution de Caracas un Ustariz qui périt en 1814, mais je crois qu'on perdrait bien du temps à chercher son ouvrage. L'extrait qui lui est attribué est, en tout cas, en son genre un petit chef-d'œuvre. Rien n'y manque de ce qui pouvait lui donner aux yeux des bourgeois d'alors un caractère d'indiscutable authenticité. Mérimée n'est pas plus embarrassé pour citer des noms indiens que pour forger des généalogies espagnoles. Il n'oublie même pas de prêter à son héros des superstitions et des scrupules qui portent la marque de son temps et de son pays [1]. Il connaît

1. « Ajoutez à cela qu'il (Carvajal) s'adonnait à la magie, et que, pour plaire au diable son inventeur, il commit plusieurs sacrilèges trop horribles pour que je les rapporte ici.

enfin l'art d'endormir les défiances en mêlant adroitement la vérité et la fiction [1]. C'est un mystificateur de premier ordre, et c'est peut-être par là surtout qu'il appartient à cette école romantique qui était alors l'école des jeunes et qui ne dédaignait pas les farces de rapin.

A quelles sources emprunte-t-il les éléments avec lesquels se joue sa fantaisie? Les uns lui viennent naturellement de ses lectures classiques. D'autres sont tirés des œuvres que la mode romantique commence à porter aux nues, de Shakespeare surtout et de Byron. Mérimée est loin alors d'avoir, des livres et des choses de l'Espagne, la connaissance précise qu'il n'acquerra que plus tard. Il a sur elle à peu près toutes les idées de son temps et de son milieu. Il écrit *Le Théâtre de Clara Gazul* au moment où, après l'avoir accommodée au goût troubadour, on la tourne au tragique, et où on lui demande avant tout les plus sombres peintures et les plus terrifiantes histoires. Aucune tendance ne pouvait mieux convenir à Prosper Mérimée. Il a toujours recherché ces effets effrayants qui soulèvent une émotion d'autant plus forte qu'ils sont présentés avec la plus froide impassibilité. Son art s'est même si exclusivement attaché à ce contraste qu'il y faut voir sans doute non pas tant un procédé qu'une forme naturelle de son esprit. Et peut-être est-ce là la raison profonde de sa sympathie pour un pays où les contradictoires semblent s'unir sans effort. Bien qu'il ne l'ait point encore visité, il se préoccupe déjà d'en étudier la langue. S'il partage sur la littérature espagnole les préjugés de ses contemporains, il pousse plus avant que la plupart d'entre eux les lectures qu'il en fait. Ses deux auteurs préférés sont naturellement ceux dont on parle autour de lui, Cervantes et Calderon. Mais il ne se contente pas des traductions dans lesquelles ils se présentent au lecteur français. Il emprunte au texte original des épigraphes qu'il juge inutile de traduire. Il cite aussi Lope de Vega et l'Araucana d'Ercilla [2]. Il affecte

1. Il est parfaitement exact qu'un Carvajal fut en 1544 « mestre de camp de Gonzalo Pizarro » et que sa cruauté souleva de telles colères que le peuple l'arracha en 1548 de sa prison pour le mettre en pièces. Il est vrai qu'il ne s'appelait pas Diego, mais Francisco. Mérimée a sans doute confondu son prénom avec celui de Almagro. D'autre part, un de ses parents, Juan, qui usurpa un moment le gouvernement du Vénézuéla, ne fut pas non plus un bandit de médiocre envergure avant de monter sur l'échafaud en 1546. N'est-ce pas assez de ces deux Carvajales pour qu'on ne songe plus à demander ses papiers de famille au José-Maria d'« Ustariz ? »

2. Cf. les épigraphes de *L'Amour Africain* et de *La Famille de Carvajal.*

même de mettre dans le texte ou en note des mots qui prouvent qu'il se familiarise avec le castillan.

Comment met-il en œuvre les matériaux dont il dispose? Les souvenirs de notre littérature classique se rencontrent surtout dans une pièce qui occupe une place spéciale dans le *Théâtre de Clara Gazul,* parce que c'est une comédie qui ne se départit jamais de son allure comique. C'est *Le Carrosse du Saint Sacrement*[1]. Le perroquet qui rappelle à la marquise d'Altamirano le métier de son père en s'écriant sur son passage : « A combien l'aune de drap? » a sans doute appris sa malice dans *Le Bourgeois Gentilhomme.* Et n'est-ce pas aussi à Molière et à son *Tartuffe* que songe don Andrés de Ribera lorsqu'il avoue à son secrétaire que « pour être un vice-roi, on n'est pas obligé de vivre comme un saint? » Le rôle entier de la Périchole semble écrit par un élève de Voltaire. Quant au trop confiant Martínez, sa disgrâce est une seconde et charmante édition de la fameuse histoire de Gil Blas et de l'archevêque de Grenade.

Quelle que soit la valeur de ces rapprochements, ce que Mérimée doit surtout à son éducation classique, c'est la sobriété de son style, et c'est la délicatesse de son goût. Dans l'*Avertissement* qui précède *Inès Mendo ou le Préjugé vaincu,* il fait dire à Clara Gazul qu'il faut savoir gré à l'auteur de n'avoir pas, en imitant les anciens comiques espagnols, « copié aussi le style *culto,* si fatigant pour les lecteurs de ce siècle. » Prosper Mérimée ne se contente pas d'éviter la plus légère trace de préciosité; il n'a pas une moindre horreur pour le bavardage sentimental et pour les grands mots qui veulent enfler les petites choses. Il ne recule pas devant les sujets « larmoyants et improbables, » mais il les traite en une forme d'une simplicité nue et en quelque sorte marmoréenne.

C'est pourquoi il ne tire guère de ses lectures romantiques que des matériaux isolés. Il se souvient d'*Atala* quand il raconte comment Eugenio fut « voué à Dieu » pour obtenir du ciel la guérison de sa mère. Dans la même comédie, doña Maria se prépare au suicide sur le ton d'un héros de Shakespeare[2]. On sent

1. *Le Carrosse du Saint Sacrement* ne se trouve pas dans la première édition du *Théâtre de Clara Gazul,* mais ce n'est pas sans raison qu'il s'y rencontre en 1842 avec *La Famille de Carvajal.* Il parut d'ailleurs dès 1829 dans la *Revue de Paris* sous la signature, cette fois, de Mérimée. Les conditions de sa publication expliquent son caractère particulier.

2. Cf. *L'Occasion,* sc. XII.

enfin à plusieurs reprises l'influence de Byron et de sa peinture de l'amour fatal. Mais c'est surtout l'Espagne, telle que la voient alors nos romantiques, qui fournit au *Théâtre de Clara Gazul* ses éléments les plus nombreux.

Le procédé est déjà visible dans la biographie de l'auteur présenté par l'Estrange. Clara a un tuteur. Ce vénérable personnage est inquisiteur au tribunal de Grenade. Il brûle naturellement tous les livres légués à sa pupille et ne lui permet de lire que ses Heures. Clara avait un « oncle », le licencié Gil Vargas. Cet excellent chanoine, étant bon patriote, ne pouvait manquer de commander une guerilla andalouse et d'être quelque peu pendu par les Français. Il fallait bien aussi que Clara eût une mère. Elle en eut une, en effet, qui disait la bonne aventure et qui la laissa à son oncle après l'avoir portée cinq ans sur son dos. Si vous ajoutez que cette fille de bohémienne passait pour être l'arrière-petite-fille du « tendre Maure Gazul » si fameux dans les vieux romances, en vérité, que lui manquait-il pour être la plus complète et la plus pure expression de la race et du génie de son pays?

Comment s'étonner, en tout cas, que dans son théâtre soit versée à profusion cette Espagne romantique à laquelle elle devait le meilleur d'elle-même? Le romance de don Alvar que Mme de Coulanges chante à don Juan Diaz est un pastiche amusant de ces pièces mauresques que venait de faire connaître la traduction d'Abel Hugo. Rien n'y fait défaut de ce qui peut à la fois rappeler la couleur du modèle et flatter le goût du jour. Alvar de Luna a tué plus de Maures qu'il n'y a de grains au chapelet d'une dévote, mais il a été vaincu par deux beaux yeux. Ces beaux yeux sont ceux de Zobéïde, fille de l'alcalde de Cordoue la Grande. Et voilà pourquoi Alvar de Luna devient frère Jayme du cloître de Saint-Inigo [1]. Les ballets ne sont pas moins significatifs que les chansons. Le fandango se glisse jusque dans les divertissements militaires où on l'attendait le moins [2]. Tout l'attirail de la dévotion dite espagnole est rappelé à la moindre occasion. Le chapelet et l'Agnus Dei deviennent les plus indispensables des accessoires. L'amour à l'espagnole ne joue pas un rôle plus effacé. Un peu partout résonnent les guitares, tandis que les éventails s'agitent en un langage aussi expressif que des œillades. Ces amantes

1. Cf. *Les Espagnols en Danemark*, Journée II, sc. I.
2. *Id.*, Journée III.

qui se plaisent aux petits jeux de la galanterie ne sont pas de celles qu'on abandonne impunément. Elles ont, comme doña Urraca, un poignard dans la jarretière, et elles savent s'en servir aussi bien contre l'infidèle que contre le confesseur qui les a trahies. A côté des galants et de leurs dames, des soldats et des inquisiteurs, voici, pour compléter la collection des types espagnols, les taureaux furieux et ceux qui savent l'art de les tuer, ces « cholos » qui peuvent jouer au besoin de la guitare comme du couteau. Mêlez à leurs propos quelque « corps de Christ! [1] » blasphématoire, faites-leur prendre tour à tour du chocolat et de la limonade empoisonnée, et bien difficile sera le lecteur qui ne croira pas respirer partout la sauvage odeur de l'Espagne.

Pourquoi donc *Le Théâtre de Clara Gazul* écrit avec une sobriété classique sur des thèmes furieusement romantiques ne présente-t-il cependant aucune disparate? D'où lui vient son unité?

Dans la « deuxième lettre » qui termine la préface de *La Famille de Carvajal*, Z. O. écrit à l'auteur : « Monsieur, j'ai quinze ans et demi, et maman ne veut pas que je lise des romans ou des drames romantiques. Enfin l'on me défend tout ce qu'il y a d'horrible et d'amusant. On prétend que cela salit l'imagination d'une jeune personne. Je n'en crois rien, et, comme la bibliothèque de papa m'est toujours ouverte, je lis le plus que je puis de semblables ouvrages. Vous ne pouvez vous figurer quel plaisir on éprouve en lisant à minuit dans son lit un livre défendu. Malheureusement la bibliothèque de papa est épuisée, et je ne sais ce que je vais devenir.... » C'est pour complaire à cette espiègle jeune fille que Mérimée feint d'avoir composé sa pièce. Deux mots sont à retenir dans les boutades qu'il lui prête : « horrible et amusant. » L'unité de son théâtre, c'est l'ironie dans l'horreur.

L'horreur éclate d'abord dans les intrigues. Il est difficile d'en imaginer de plus effrayantes. « En une heure, s'écrie l'inquisiteur Antonio, je suis devenu fornicateur, parjure, assassin. » C'est un résumé très exact de *Une femme est un diable*. *L'Amour africain* a pour héros Hadji-Nouman qui tue successivement son ami Zein-ben-Humeida et sa belle esclave Mojana. L'héroïne de *Inès Mendo* meurt tandis que son père tire un coup de pistolet sur son mari. Dans *Le Ciel et l'Enfer* l'inquisiteur fray Bartolomé est poignardé par sa pénitente qui fait évader son amant sous la

1. Cf. *Le Ciel et l'Enfer*. Prosper Mérimée prend la peine de traduire en note ce juron si espagnol! (*Cuerpo de Cristo.*)

robe de son confesseur. Doña Maria fait pire dans *L'Occasion.* Elle empoisonne son amie doña Francisca au moment où elle va être enlevée par le prêtre qu'elles aiment toutes les deux. Il ne lui reste plus qu'à se jeter dans un puits. Le comble de l'horreur est atteint par *La Famille de Carvajal.* Le père incestueux impose à sa femme, avant de la faire périr, l'aveu d'une faute qu'elle n'a point commise, et il tombe sous la dague de sa fille qui sera dévorée par les tigres.

Plus significative encore est la recherche du détail effroyable. Pour prouver à son ami Nouman combien il aime l'esclave qu'il lui demande, Zeïn n'imagine rien de mieux que de se percer le bras avec son poignard. Le bourreau Mendo se coupe la main droite pour ne pas être forcé de couper la tête de don Esteban. Au moment d'enfoncer son poignard dans la nuque de fray Bartolomé, doña Urraca s'écrie : « C'est là qu'on frappe le taureau. » Et son coup d'essai doit être un coup de maître, car le confesseur s'affaisse en poussant un seul ah! La même frénésie éclate dans l'expression des sentiments. L'amour se croit trop fade s'il ne va pas jusqu'au sacrilège. Doña Francisca voudrait être plus dévote pour sacrifier à fray Eugenio la crainte de l'enfer et renoncer pour lui à son âme. Pour effrayer sa fille, d. José Carvajal pose sur sa gorge un poignard qu'il retire avec un sinistre éclat de rire. Sa femme hésite à signer son déshonneur. La dague à la main, il lui propose de lui donner « de l'encre rouge. » Il est prêt à tous les crimes pour satisfaire une passion plus brûlante « que la lave au sortir du volcan. » Pour s'arracher à des transports sauvages qui aspirent à « une lignée de démons, » la malheureuse et farouche Catalina consent à un enlèvement dont le signal sera donné par le rugissement du tigre; mais elle n'est délivrée qu'au moment où elle a été contrainte d'enfoncer sa dague dans la poitrine de son père qui secoue vers elle sa main ensanglantée.

On devine l'indignation que soulevèrent de pareilles peintures dans l'âme des lecteurs candides. Cette indignation était d'ailleurs aussi maladroite que vertueuse. Le remède à toutes les horreurs étalées dans *Le Théâtre de Clara Gazul* et dans *La Famille de Carvajal* se trouvait tout naturellement dans l'ironie avec laquelle elles étaient présentées.

L'épigraphe qui ouvre le livre indiquait déjà l'esprit dans lequel il faut le lire. Elle est tirée du conte par lequel Cervantes réplique à l'impudent qui s'est permis de fabriquer une seconde partie du don Quichotte. Au lieu de l'accabler d'injures, il se contente

de lui narrer la piquante histoire du fou de Séville qui, avec un tuyau de jonc, faisait une boule ronde du chien qu'il avait attrapé dans la rue, et le lâchait ensuite en disant aux badauds attroupés : « Vos Grâces penseront-elles maintenant que ce soit un petit travail que de l'enfler? » C'est dans cette interrogation, qu'elle se garde de traduire, que la « comédienne espagnole » semble résumer le sens profond de son théâtre : « *Pensarán vuesas mercedes ahora que es poco trabajo hinchar un perro.* » Si nous ne sommes pas avertis, tant pis pour nous. Nul n'a le droit d'ignorer son don Quichotte.

Que de détails d'ailleurs où la mystification se laisse entrevoir avec le plus malicieux sourire! Au moment où il nous rapporte l'autobiographie de Clara telle qu'il l'entendit un soir près d'un *brasero* et d'un curé, Joseph L'Estrange ajoute négligemment qu'il est loin de la garantir. A bon entendeur salut! La première des notes mises à la fin de *Inès Mendo ou le Préjugé vaincu* est un chef-d'œuvre en son genre : « Clara Gazul, y est-il dit, a donné un patois galicien à Inès; on sent qu'il est impossible de rendre dans une traduction les légères différences de langage qui distinguent les habitants de plusieurs provinces de l'Espagne. » Il ne s'agit de rien de moins que de la « légère différence » qui sépare le portugais du castillan ! Quand on n'ignore pas que la prétendue traduction est un piquant original, on savoure d'autant mieux la suite de la note annonçant que dans la seconde partie d'*Inès Mendo* le langage de l'héroïne est « beaucoup plus châtié. » Le plus drôle, c'est lorsque Mérimée s'amuse à jouer la difficulté. Il imagine des jeux de mots qu'il déclare « intraduisibles [1]. » Il forge une phrase espagnole d'assez libre signification et il s'excuse, toujours en note, de n'avoir su comment traduire [2]. Ah! l'adorable pudeur!

A ceux qui pouvaient en être dupes, Mérimée offrait plus d'une fois, dans la scène finale, l'occasion de reprendre leurs esprits. Au moment où le résident éperdu implore son secours, Charles Leblanc lui répond, en se tournant vers le public : « Vous n'avez qu'un parti à prendre, c'est de demander grâce à ces dames et à ces messieurs [3]. » Après que Hadji-Nouman s'est livré à toutes

1. Cf. la note 2 de *Inès Mendo ou le Triomphe du préjugé.*

2. « Non, s'écrie doña Maria dans la scène VIII de l'*Occasion*, non, personne ne t'aurait aimé comme moi. Et toi, quand je serai morte.... » A ces points de suspension correspond la note suivante : « *Tu te holgarás con ella en la cama comprada de mi dinero.* Je ne sais comment traduire. »

3. Cf. la dernière scène de *Les Espagnols en Danemark.*

les fureurs de *L'Amour africain*, Baba-Mustafa vient annoncer que « le souper est prêt et la pièce finie, » et toutes les victimes s'empressent de se relever. Inès Mendo n'oublie pas non plus de ressusciter à la fin de *Le Triomphe du préjugé* pour solliciter l'indulgence des spectateurs. On ne voit pas revenir doña Maria et sa victime dans le dénouement de *L'Occasion*, mais on est tout disposé à accorder à fray Eugenio la grâce qu'il sollicite : « Ne m'en voulez pas trop pour avoir causé la mort de ces deux aimables demoiselles. »

C'est quelquefois par la violence froide du ton et par l'exagération voulue des détails que se marque le mieux l'ironie. Comment prendre au sérieux Zeïn-ben-Hameida, lorsqu'il s'écrie avec simplicité : « En naissant j'ai donné la mort à ma mère ; à douze ans, j'ai crevé un œil à mon père d'un coup de flèche...? » Qu'il serait malheureux s'il n'était pas si plaisant! Et quelles larmes ne verserait-on pas sur la pauvre Maria qui se jette volontairement au-devant des taureaux furieux, si l'on ne savait pas avec fray Eugenio que c'est « une espèce de mode que de vouloir mourir, » et qu'il faut être un enfant de son âge et de son époque pour faire entendre ces plaintes de la vie!

Parfois aussi l'ironie fait avec l'horreur le contraste le plus rassurant. Si l'on était tenté de s'indigner de l'amour du prêtre Eugenio et de doña Francisca, on oublierait bien vite la robe du confesseur devant la naïveté de la pénitente. Une seule chose l'inquiète. « Nous n'avons pas d'asile, dit-elle, nous bivouaquons. Comment ferons-nous dans la saison des pluies? Le jardin ne sera pas tenable. » La maison de Carvajal ne serait pas tenable non plus s'il fallait assister avec une angoisse ininterrompue aux abominations qui s'y accumulent. Mais on n'entend pas sans un sourire doña Augustina déclarer qu'elle l'abandonnerait volontiers pour entrer dans un cloître « dont la règle ne fût pas trop sévère. »

Il arrive enfin que l'ironie de Mérimée se révèle par la couleur française de la satire que Clara Gazul est censée diriger contre ses compatriotes. « Quelle différence, s'écrie Baba-Mustafa dans *L'Amour africain*, entre nos femmes et celles des infidèles!... Chez nous,... avec deux eunuques on gouverne vingt femmes... mais allez chez les Espagnols, une femme gouverne vingt hommes. » Est-ce bien à Léon que Baba-Mustafa a vu les femmes des infidèles et leurs mœurs? Il en parle, en tout cas, comme s'il les avait observées à Paris. Et comment croire aussi que dans *L'Occasion*

doña Francisca n'ait appris qu'en Espagne et à La Havane à « se monter la tête » en lisant toujours « des romans anglais? » Il y a bien du couvent français dans son cas.

Le Théâtre de Clara Gazul n'est-il donc qu'une spirituelle mystification? Et nous est-il interdit de lui accorder la moindre valeur espagnole? L'auteur prétendait imiter la comedia ancienne. Il ne cherchait nullement, disait-il[1], à en éviter les défauts. Il prenait grand soin de terminer ses pièces à la manière de Lope ou de Calderón, en sollicitant pour ses fautes l'indulgence du public. N'était-ce là que jeu d'esprit et superficielle duperie? Assurément, ce n'est que dans la seconde manière de Mérimée, quand il aura visité et sérieusement étudié l'Espagne, qu'on trouvera un sens exact et une intime pénétration de son génie. On peut cependant, dès sa première manière, entrevoir ce que sera le futur auteur de *Carmen* dans la justesse de quelques-uns des traits qu'il dégage de ses lectures.

Il note avec soin des détails qui ne laissent pas d'être caractéristiques. Il sait la vanité que les « filles de Cadix » tirent de la petitesse de leurs pieds. Il use avec une habile discrétion, pour habiller ses héroïnes, de la basquiña et de la mantilla qui n'a pas encore servi de parure aux Andalouses de Montmartre. Il met aux mains des gens de justice la vara qui est l'insigne de leur profession. Il a appris dans *El médico de su honra* que « l'épée et la dague se portaient attachées au même ceinturon. » Ce ne sont pas d'ailleurs de simples détails de costume qu'il emprunte seulement à la comedia. Il semble déjà se rendre un compte assez exact de sa nature et de sa composition. Il donne sur le mélange des tons auquel elle se complaît, et sur ses « journées » qui correspondent à nos actes, des explications judicieuses. Il a le sentiment que les classiques espagnols peignaient la vie telle qu'elle frémissait autour d'eux. Aussi n'hésite-t-il pas à s'appuyer sur leur œuvre comme sur un document historique. C'est par *L'Alcade de Zalaméa* qu'il justifie la brusque intervention du roi qui termine la première partie d'*Inès Mendo*. Peut-être n'aurait-il pas pu citer, comme il l'affirme, « cent autres pièces » aussi démonstratives. On voit, en tout cas, qu'il en a lu plus d'une et qu'il n'en tire pas un mauvais parti.

1. Cf. l'Avertissement de *Inés Mendo ou le Préjugé vaincu :* « L'auteur, qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols, n'a nullement cherché à éviter leurs défauts ordinaires, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc.

A-t-il réussi à donner quelque vérité à la peinture des sentiments qu'il prête à ses personnages? Il faut au moins lui reconnaître le mérite de s'être attaché surtout à ceux qui animaient les héros de la comedia, c'est-à-dire à l'amour, à la dévotion et à l'honneur. Il ne les met pas encore sous leur véritable jour, mais la prépondérance qu'il leur accorde est déjà la meilleure preuve qu'il saura, quand il en aura l'occasion et le moyen, de quel côté diriger l'effort de son analyse. Il n'y a, bien entendu, rien d'espagnol dans sa façon de parler des inquisiteurs ou de la confession. On n'aurait pas toléré de l'autre côté des Pyrénées cette raillerie élégante d'un tribunal qui avait assuré l'unité religieuse de la nation. On y aurait plutôt compris les éclats d'une colère qu'on aurait déclarée impuissante ou les cris d'une haine qu'on n'aurait pas manqué de proclamer aveugle. Ce n'est pas en Espagne que Mérimée a appris son persiflage, c'est à l'école de Voltaire. Rien de moins espagnol aussi que des transports d'amour au grillage d'un confessionnal. Certes les faiblesses humaines peuvent se glisser partout sous l'habit le plus sacré. Devenu prêtre, Lope de Vega ne cessa pas d'être amoureux, mais il ne cherchait point à glorifier sa faute, et il n'y apportait pas le raffinement pervers que doña Francisca trouve dans *L'Occasion* auprès de fray Eugenio. Les amours « sataniques » sont de pure invention romantique.

Il y a, au contraire, dans *Le Théâtre de Clara Gazul* quelques malices assez heureuses dirigées contre la piété espagnole, contre les superstitions dont elle s'accommode et contre son réalisme familier. Lorsque, dans *Une femme est un diable*, fray Antonio retourne contre la muraille le tableau qui représente la Vierge afin qu'il ne soit pas témoin de son péché, peut-être se souvient-il d'une des plus jolies pages de *Rinconete y Cortadillo*; il fait, en tout cas, un geste assez naturel dans son pays. Ce n'est pas non plus un trait mal observé que le désir des pénitents espagnols de chercher une expiation non pas tant dans la contrition que dans quelque fondation pieuse ou dans quelque don à l'église ou au couvent [1]. N'est-elle pas à sa place dans la « Nouvelle Grenade », la scène qui nous montre doña Catalina échappant au poison parce qu'elle s'aperçoit qu'il n'est pas encore midi et que c'est jour de jeûne [2]? Le trait est aussi

1. Cf. *Le Ciel et l'Enfer*, sc. I; *Le Carrosse du Saint Sacrement* qui sera pour la Périchole le chariot d'Elie, et *La Famille de Carvajal*, sc. II.
2. Cf. *La Famille de Carvajal*, sc. VIII.

juste, mais un peu trop appuyé dans *Le Ciel et l'Enfer*. Doña Urraca se découvre le mercredi des cendres des pudeurs inattendues; elle n'en subit pas moins le baiser et le juron qui ne lui auraient pas paru si criminels le mardi gras. Est-elle vraiment préoccupée d'avoir, par mégarde, un jour de jeûne, avalé une mouche dans son chocolat? Heureusement la mouche était très petite, et, comme le lui explique son confesseur, « les petites, qui s'engendrent dans l'eau, sont maigre, » tandis que « les grosses, qui s'engendrent dans l'air, sont gras. » Ce n'est là qu'une drôlerie, mais qui souligne spirituellement la dévotion d'un peuple chez lequel tant de légendes cléricales fleurirent pour l'enchantement d'une foi naïve.

La peinture de l'honneur est loin d'être aussi heureuse dans *Le Théâtre de Clara Gazul*. Aucun Espagnol n'aurait accepté le mépris que don Luis de Mendoza affecte à l'égard de la noblesse de son nom. Ce « grand de première classe » a beau avoir lu Sénèque et les anciens et se dire qu'après tout c'est le mâle qui anoblit, il parle de cette petite syllabe *za*, qui fait sonner si bien Mendoza en comparaison de Mendo, avec une légèreté qui sent trop son philosophe et pas assez son grand seigneur. Et comment admettre que son fils fasse inscrire dans un testament en bonne et due forme qu'il a, au mépris des préjugés, épousé la fille d'un bourreau? Don Esteban Sandoval se pique d'un point d'honneur que ne suffisent à expliquer ni son amour ni « la prévoyance de son décès. » Il parlait, au contraire, sur le ton des héros de Calderon lorsqu'il s'était engagé dans le duel qui lui a valu sa condamnation. La brusquerie avec laquelle il donnait un soufflet et tirait l'épée pour l'enfoncer dans la poitrine d'un rival rappelait assez exactement les querelles sanglantes qui éclatent dans la comedia à la première rencontre fâcheuse, au moindre propos blessant. Il n'est que juste enfin de reconnaître qu'il arrive à Mérimée d'entrer assez avant dans l'étude de cet orgueil qui est pour les héroïnes du théâtre classique espagnol comme une sorte d'honneur féminin. Le monologue dans lequel doña María s'efforce de se dresser au-dessus de doña Francisca et imagine un trépas qui soit pour son amie un supplice et pour elle-même une gloire est écrit quelquefois avec des mots qu'on pourrait croire traduits du castillan [1].

Aucune des réserves que nous pouvons faire aujourd'hui sur la valeur espagnole du *Théâtre de Clara Gazul* ne se présenta à

1. Cf. *L'Occasion*, sc. VIII.

l'esprit de ses premiers lecteurs. On y vit, au contraire, le plus beau triomphe de la plus exacte des couleurs locales. Dès 1825 *Le Globe* proclamait que l'auteur de ce théâtre complétait la révolution accomplie par *Waverley* dans la partie épique en portant la vérité des mœurs et des caractères « dans les passions et par contre-coup dans le drame [1]. » On ne sentit point l'ironie qui se glissait à peu près sous chaque ligne, et les violences froides auxquelles se complaisait une fantaisie amusée passèrent pour les découvertes soigneusement contrôlées d'une observation réfléchie. Aussi *Le Théâtre de Clara Gazul* exerça-t-il dès son apparition une influence considérable. C'est de lui que dérive cette école dramatique qui cherchera ses plus nombreux accessoires dans l'armoire aux poisons ou dans les collections de poignards. C'est sous son inspiration que l'amour d'un prêtre ou la séduction d'une nonne paraîtront à Dumas le père et à ses émules les sources naturelles des plus fortes émotions dramatiques.

Victor Hugo lui-même devra à Mérimée beaucoup plus qu'on ne l'a dit. Il lui empruntera d'abord quelques termes et quelques tours. Doña Sol parlera comme la Mojana de *L'Amour africain* quand elle s'adressera à « son lion superbe et généreux. » Les plaisanteries de la Périchole sur les vice-rois qu'il faut pour faire la monnaie d'un capitaine ou d'un matador, et les formalités nécessaires pour tenir sur les fonts de baptême un cacique indien qui portera désormais douze noms chrétiens [2], — et nous ne disons rien des graves réflexions sur le bâillement ordinaire de l'inquiétude [3], — tous ces contrastes savoureux et tous ces gestes à panache que Mérimée esquissait avec un sourire font songer à des effets marqués plus fortement par la griffe du jeune chef de l'école romantique.

L'imitation est quelquefois plus directe. Relisez la scène dans laquelle Zein-ben-Humeida réclame l'exécution de son serment à son ami Hadji-Nouman : « N'as-tu pas juré par la Caaba la prohibée, par les tombeaux des prophètes, par ton sabre, de m'accorder ma première demande? » En vain Hadji-Nouman, pour ne pas se séparer de la femme qu'il aime, propose à son ami de lui céder tous ses biens. Zein-ben-Humeida préfère retourner à ses tentes du désert où il ne rencontrera pas de par-

1. T. II, p. 621.
2. Cf. *Le Carrosse du Saint Sacrement.*
3. Cf. *L'Occasion.*

jure. Le vieux Ruy Gomez n'exigera pas d'Hernani avec une moindre énergie qu'il renonce à doña Sol en renonçant à la vie. Mérimée fournit même à Victor Hugo des indications qu'il mettra à profit dans des drames dépourvus de toute couleur espagnole. Mme de Coulanges et don Juan Diaz ont un rôle et prononcent des paroles où s'annoncent déjà Marion de Lorme et Didier [1].

L'influence du *Théâtre de Clara Gazul* a été si grande qu'elle n'est pas encore épuisée. Elle se fait sentir dans presque toutes les pièces contemporaines où il est question de l'Espagne. Pour ne citer qu'un exemple, un des tableaux les plus applaudis de *La Sorcière* de M. Sardou, celui qui nous fait assister à un interrogatoire du tribunal de l'Inquisition, n'est que le développement de la scène dans laquelle fray Antonio fait comparaître entre deux familiers du Saint-Office la malheureuse Mariquita [2]. C'est qu'en effet, *Le Théâtre de Clara Gazul* n'a pas médiocrement contribué à répandre quelques-uns des préjugés dans lesquels se résume l'état actuel des connaissances sur l'Espagne d'un assez grand nombre de Français. On continue à prendre au sérieux les boutades d'un jeune homme spirituel, et à voir des traits de mœurs où il n'y eut d'abord que des traits d'humour.

1. Cf. *Les Espagnols en Danemark*, Journée II, fin de la sc., III, et Journée III, sc. III. « Du moment que je vous ai connu, s'écrie Mme de Coulanges, j'ai en quelque sorte changé d'âme... mes yeux se sont ouverts... pour la première fois j'ai pensé que je faisais mal... j'ai voulu vous sauver.... O don Juan! l'amour que je sens pour vous, souffrez que je parle encore de mon amour... mon amour pour vous m'a rendue tout autre.... — Écoute, répond don Juan, écoute, Elisa, sois franche; une seule question... as-tu jamais causé la mort d'un homme?... Mais non, ne me réponds pas... je ne te demande rien... je n'ai pas le droit, moi, de te demander cela.... Moi!... etc. »

2. Cf. *Une femme est un diable*, sc. I.

ANTONIO, *les yeux fermés*. — Mais comment nous expliquerez-vous que le plant de Juana Mendo a été détruit par une inondation?

MARIQUITA, *riant*. — L'expliquer? non, certes. Demandez au Geyar pourquoi il s'est débordé.

ANTONIO, *de même*. — Et c'est précisément à vous que je le demande. Pourquoi lui avez-vous dit de se déborder?

MARIQUITA. — Ah çà! sommes-nous à jeun et dans notre bon sens? Me prenez-vous pour une sorcière?

ANTONIO, *de même*. — Vous le dites.

MARIQUITA. — Merci de moi! Si vous ne me faisiez pas trembler avec votre grosse voix, vous me feriez mourir de rire.

ANTONIO, *de même*. — Vos rires pourront se changer en larmes. — Vous niez donc avoir jeté un sort sur les oliviers de Juana Mendo?

MARIQUITA. — Est-ce que je sais jeter des sorts, moi?

ANTONIO, *de même*. — Tous péchés peuvent s'expier. Femme, je t'adjure au nom de ton créateur; dis la vérité, si tu ne veux pas la mort de ton âme.

MARIQUITA. — Est-ce que, si j'étais sorcière, je ne me serais pas déjà envolée d'ici par la cheminée?

ANTONIO, *de même*. — Réfléchissez et tremblez; plus tard il ne servira de rien de vous rétracter, etc.

Faut-il en vouloir à Mérimée? Il est toujours dangereux de se fâcher contre les gens d'esprit; il suffit de ne point en être les dupes. Ce n'est pas dans *Le Théâtre de Clara Gazul* qu'il faut étudier Mérimée comme hispanisant; c'est dans les récits historiques et dans les nouvelles qu'il écrira plus tard, quand à l'ingénieuse mystification se substituera la studieuse compréhension. *Le Théâtre de Clara Gazul* n'en conserve pas moins sa place et son importance dans l'histoire de notre littérature, car il nous aide à mieux comprendre le milieu dans lequel nous allons voir éclater la fanfare triomphante d'*Hernani*. Tant pis pour qui garderait encore quelque rancune à son auteur. Ce n'était pas après tout l'œuvre du premier venu que « d'enfler ce chien. »

III. — L'Espagne dans le théatre de Victor Hugo.

1° *Hernani*.

Hernani ne marque pas dans notre drame romantique une date moins importante que *Le Cid* dans l'histoire de notre tragédie. Théophile Gautier nous a conté avec une spirituelle vivacité comment furent mobilisées le 25 février 1830 toutes les forces de la nouvelle école, et ce n'est pas sans raison qu'il tâche de donner à son récit une couleur espagnole. Poètes ou peintres, tous les « jeunes » recrutés contre les « philistins » avaient pour passe un petit carré de papier rouge où éclatait le mot *hierro* (fer), symbole à la fois du héros de la pièce et de l'attitude énergique de ses fidèles défenseurs. Le chef de cette escouade portait, non pas un gilet, mais un pourpoint « aussi rouge que la *muleta* d'un *torero* andalou. » Et, pendant les longues heures d'attente dans la pénombre d'une salle où « comme un soleil radieux » allait se lever le nouveau *Cid*, on parlait du « jeune Corneille, non moins fier, non moins hautain et castillan que le premier. » On regrettait même qu'il n'eût pas affiché davantage sa filiation avec Calderon. Pourquoi ne pas avoir préféré au titre tout court qu'il avait définitivement adopté le « titre de cape et d'épée » que porte le manuscrit original : *Tres por una*, trois pour une? Pourquoi ne pas avoir au moins maintenu le sous-titre qui résumait l'idée de la pièce : *Hernani ou l'Honneur castillan*?

Victor Hugo a lui-même affirmé qu'on ne pouvait comprendre

du premier coup son œuvre « de conscience et de liberté » sans avoir acquis quelque familiarité avec la littérature espagnole. Dans sa préface dn 9 mars 1830 il prie ceux qu'il aurait pu choquer de relire *Le Cid*, *Don Sanche* et *Nicomède*, c'est-à-dire les pièces de Corneille qui, par imitation directe ou inspiration inconsciente, prennent le plus aisément l'allure castillane. Il déclare hautement que le *Romancero general* est la véritable clef d'*Hernani*. Théophile Gautier ne fera que le répéter lorsque, pour glorifier une soirée dont la date restera écrite dans sa mémoire « en caractères flamboyants, » il parlera de ces « touches de couleur locale prise à la palette du *Romancero* pour plus d'exactitude. » Quelle est donc la place de l'Espagne dans l'œuvre qui jeta tous les romantiques en extase et exerça sur eux une fascination dont le charme ne s'est jamais effacé?

Il ne saurait, bien entendu, être question de découvrir un original dont *Hernani* serait la copie plus ou moins heureuse. Victor Hugo a protesté à plusieurs reprises contre cet « esprit d'imitation » qui lui paraissait dès 1826 « le fléau de l'art [1]. » Il ne s'agit point de transporter sur une scène française un auteur, mais un milieu. Les classiques cherchaient à adapter à leur goût une comedia. Ce que les romantiques prétendent emprunter, ce sont seulement des détails qui reconstituent un décor et enveloppent en quelque sorte les personnages de l'atmosphère même dans laquelle ils ont vécu. Est-ce donc bien l'air de l'Espagne qu'on respire dans *Hernani*?

Ecartons d'abord ce qui semble venir d'une autre source étrangère. C'est sans doute Shakespeare qui a inspiré quelques mots comme l'apostrophe d'*Hernani* :

> Vieillard! va-t-en donner mesure au fossoyeur!
> (Acte I, sc. 2.)

Peut-être est-ce à lui aussi que songeait Victor Hugo lorsqu'il écrivait un dénouement qui n'est pas sans analogie avec celui de *Roméo et Juliette*. Le rôle d'Hernani, et les sentiments qu'il exprime éveillent parfois dans la mémoire le souvenir d'*Hamlet* qui fut, lui aussi, « chargé d'un mandat d'anathème et s'effrayant lui-même. » D'autres fois, au contraire, c'est plutôt lord Byron qu'évoque cette « âme de malheur faite avec des ténèbres » (III, 4). Walter Scott aurait aussi quelque petite revendication à présenter

1. Cf. la Préface des *Odes et Ballades*.

si, comme le croit M. Rosières [1], c'est de *Kenilworth* à travers *Amy Robsart* que vient le plaisir de doña Sol à admirer au cou de Jean d'Aragon le collier de la Toison d'or. La trace de l'Allemagne est plus légère encore que celle de l'Angleterre. Si, dans le monologue de don Carlos devant le tombeau de Charlemagne, quelques antithèses font penser au *Fiesque* de Schiller, c'est peu de chose, et c'est à peu près tout.

Victor Hugo doit un peu plus au théâtre français contemporain, à celui surtout qui le rapprochait de l'Espagne. Etait-il bien nécessaire qu'il eût lu le *Charlemagne* de Népomucène Lemercier pour imaginer une conjuration contre l'empereur? L'Astrade-Cinna de 1816 est loin, en tout cas, de rappeler Hernani, et, sans avoir besoin de remonter si haut, la scène des conjurés avait été déjà esquissée par l'auteur même de *Cromwell* [2]. Autrement précieuses étaient les indications que nous avons vu donner par *Le Cid d'Andalousie* et par *Le Théâtre de Clara Gazul*. Victor Hugo ne s'en est d'ailleurs pas contenté, et il a commencé par se reporter aux originaux qu'il connaissait. *L'Étoile de Séville* lui a permis de préciser des idées que l'adaptation de Lebrun avait un peu affaiblies. Le monologue dans lequel don Sancho Ortiz exprime sa douleur et ses hésitations à obéir à la parole qu'il a donnée à son roi, marquait plus fortement dans le texte espagnol l'impérieux et inéluctable commandement de l'honneur [3]. Lorsque, jeté en prison pour en avoir écouté la voix, le malheureux amant d'Estrella oppose à sa conduite les accommodements que tolère la lâcheté, sa raillerie amère prend déjà le ton du vieux Ruy Gomez de Silva. « Qu'avez-vous fait? J'ai voulu tenir ma parole. — Vraiment vous me faites rire. Est-ce qu'on tient sa parole? Vous m'avez l'air d'un sot. N'est-ce pas en manquant à sa promesse qu'on se pique aujourd'hui d'élégance [4]? » L'autre Sancho, le roi, et sa rencontre avec le frère d'Estrella rappellent davantage chez Lope que chez Lebrun la situation de don Carlos que l'oncle de doña Sol surprend dans la chambre

1. Cf. Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine*, Paris, 1896, p. 263.

2. M. Rosières (*Ibid.*, p. 261) suppose que l'idée d'aller contempler Charlemagne devant son tombeau vient à Charles-Quint de la méditation de Cromwell devant le cercueil de Charles I[er]. Mais le tableau de Delaroche qui l'a illustrée n'a été peint qu'en 1831, et Victor Hugo ne fait aucune allusion dans son *Cromwell* à cette situation qui aurait pu fournir pourtant une scène bien romantique.

3. *Cf. La Estrella de Sevilla*, II, 13.

4. Cf. *La Estrella de Sevilla*, III, 7.

de sa nièce [1]. C'est avec d'autres souvenirs espagnols que Victor Hugo la renouvellera, mais c'est peut-être parce que *Le Cid d'Andalousie* l'avait conduit à *La Estrella de Sevilla* qu'il a été incité à pousser plus avant ses lectures d'un théâtre dont l'éclat original devait lui paraître autrement brillant que les pâles reflets qu'il en avait d'abord admirés chez ses timides imitateurs.

La documentation espagnole d'*Hernani* a été à peu près exclusivement tirée de deux sources, de la comedia et du romancero. Comment Victor Hugo les a-t-il mises à profit?

Il est facile de relever un assez grand nombre de détails inexacts. Victor Hugo est loin d'être toujours heureux dans le choix des noms qu'il donne à ses personnages. Il pouvait justifier doña Sol par le souvenir d'une des filles du Cid. Si son héros s'appelle comme un bourg dont le nom sonore avait frappé son imagination d'enfant, qui donc s'en étonnerait? Il n'y a à peu près rien à dire non plus contre Ricardo de Roxas ou Guzman de Lara, ni contre Sancho de Zuniga à la condition d'écrire Zúñiga. Victor Hugo avait sans doute emprunté ces personnages à la liste citée par Lope dans *El Anzuelo de Fenisa* (I, 6). Don Galceran de Silva lui fut probablement suggéré par le Garceran de Molina du *Tisserand de Ségovie*, et s'il le proclame « l'autre Cid », c'est en souvenir de la tragédie de Lebrun. Il est plus difficile d'accepter Tellez Giron. Victor Hugo l'avait rencontré dans la traduction ou dans le texte de *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega.

1. Cf. *La Estrella de Sevilla*, II, 5.

Busto. — Qui est là?
Le Roi. — Un homme.
Busto. — A cette heure dans ma maison! Son nom?
Le Roi. — Arrière!
Busto. — Vous manquez de courtoisie. Pour passer, il faudra passer par la pointe de cette épée. Certes cette demeure est sacrée. Je la profanerai pourtant.
Le Roi. — Retiens ton épée.
Busto. — La retenir, quand c'est l'appartement de ma sœur qu'on profane ainsi. Je saurai qui vous êtes, ou je prétends vous tuer ici.
Le Roi. — Je suis un personnage important. Laisse-moi.
Busto. — Cette demeure est la mienne, et c'est à moi d'y commander.
Le Roi. — Laisse-moi passer. Réfléchis que je suis homme bien né. Sans doute je me suis introduit dans ta demeure. Mais mon intention n'est pas de te faire offense; je veux au contraire accroître ton honneur.
Busto. — Est-ce ainsi que l'honneur s'accroît?
Le Roi. — Laisse-moi le soin de ton honneur.
Busto. — Je préfère le confier à mon épée. Si vraiment vous vous préoccupez de mon honneur, pourquoi cette cape sur votre visage? Faut-il se cacher pour m'honorer? Est-ce pour me faire honneur que vous dissimulez vos traits? Votre embarras même est contre vous un témoin irréfutable. Qui veut faire honneur n'en éprouve aucune honte. Mettez la main à l'épée, ou, vive Dieu! je vous tue.
Le Roi. — Le sot entêtement!
Busto. — L'un de nous deux va périr ici. (*Il met la main à l'épée.*)
Le Roi, *à part.* — Je vais lui dire qui je suis. (*Haut.*) Arrête; je suis le roi.

Il ne s'est pas préoccupé de savoir s'il avait attendu pour mourir l'an 1519. Après tout, ce sont là personnages de second plan et dont la biographie ni même l'authenticité n'importent guère. Mais que dire de Ruy Gomez de Silva? Sa maison était portugaise. Le Ruy Gomez que Philippe II fit duc de Pastrana (et non Pastraña) n'était pas encore espagnol. Victor Hugo n'a pas la moindre hésitation à faire de son aïeul un « riche homme » d'Aragon. Quant aux titres dont il décore Hernani, ils forment, comme le note M. Groussac [1], un « galimatias héraldique. » Nous nous garderons de chercher des renseignements sur cette maison d'Alencastre qui hait celle de Silva, et nous n'aurons pas l'indiscrétion de nous mettre en quête de détails sur cette ville de Suez que conquit le Ruy Gomez à l'armure géante et qui fournit une rime si remarquable à : « Altesse, saluez! » Ne chicanons pas enfin don Matias Centurion, marquis d'Almuñan, sur l'n inutile qui termine son titre pas plus que sur une noblesse qu'il ne doit qu'à l'honneur de figurer parmi les jeunes seigneurs qui s'agitent sur la terrasse du palais d'Aragon.

La géographie et l'histoire ne sont pas beaucoup plus scrupuleusement respectées que l'onomastique. On voit mal l'Estrémadoure fournissant ses meilleurs fils à Jean d'Aragon. Le roi don Carlos n'est pas transporté à Francfort, ou siégeait la diète, mais à Aix-la-Chapelle. Victor Hugo lui fait faire ce voyage au moment où nous savons qu'il ne quitta point Barcelone. Il ne prend pas moins de liberté avec les cérémonies du couronnement. Il en charge les électeurs au lieu du pape. L'empereur ainsi proclamé n'a plus besoin de se conformer aux usages. Pour faire Hernani chevalier de la Toison d'or, il invoque saint Etienne au lieu de saint André, et il supprime toutes les formalités préparatoires avec la plus cavalière indépendance [2].

Faut-il s'indigner de ces petites inexactitudes? La comedia prenait de bien autres libertés avec la chronologie et avec la topographie. Elle ne reculait même pas devant les plus criantes invraisemblances. Comme le disait Artieda, le poète n'était pas embarrassé « pour faire aller des galères à travers le désert, pour mettre Famagouste dans la Biscaye ou pour placer la Perse à côté des Alpes. » Il est vrai que nos romantiques afficheront les plus étonnantes prétentions à la vérité dans le moindre détail historique

1. Cf. *Une énigme littéraire*, etc. par Paul Groussac, Paris, 1903, p. 226.
2. Cf. P. Groussac, *Ouvrage cité*, p. 227.

ou géographique. Mais jusqu'à quel point étaient-ils sincères? Victor Hugo nous fournira lui-même des explications curieuses sur la valeur qu'il attachait, en écrivant *Hernani*, à des affirmations qui, loin d'entraver sa liberté créatrice, n'en étaient qu'une ingénieuse justification.

Il est plus difficile d'excuser la façon dont il mêle des Espagnes diverses quoique également falsifiées. Voici d'abord l'Espagne fantaisiste dont nos romantiques ont hérité. C'est elle qui exige de Ruy Gomez, pour lui donner son certificat d'authentique noblesse, qu'il menace de fouler aux pieds sa Toison d'or et qu'il ne se sépare jamais de sa dague de Tolède. C'est elle qui impose les vœux faits en l'honneur de la seule Vierge qui compte, de Notre-Dame del Pilar; elle encore qui met aux lèvres indignées l'invocation suprême : « Maures et Castillans! » Il faut au moins reconnaître à doña Sol, lorsqu'elle fait le geste inévitable de tirer son poignard, le mérite de ne pas sortir de sa jarretière, mais de son sein cet accessoire indispensable. Victor Hugo a dû céder sans doute à des exigences scéniques.

Il s'est rattrapé en faisant plus large place à une autre Espagne, à celle qui lui venait d'un romancero déformé. C'est avec les souvenirs qu'il en gardait qu'il a illustré la scène des portraits. Le Christoval qui prend la plume du roi et lui donne son cheval renouvelle un exploit de Bernard del Carpio ou de Gonzalez de Mendoza. L'aïeul qui vécut soixante ans, gardant la foi jurée, même aux juifs, suivait scrupuleusement l'exemple du Cid. C'est à des Juifs aussi, à Rachel et à Vidas, que le Cid avait eu recours. Il ne leur donna en échange de leur or que des caisses pleines de sable, mais, au jour du remboursement, ce sable valut leur or, puisqu'il renfermait sa parole. Le père de Ruy Gomez a été aussi élevé à l'école du Romancero. Lorsqu'il traîne à sa suite un comte Alvar Giron taillé en pierre, il recommence l'héroïsme des vassaux du comte Fernan Gonzalez. A ces exemples connus [1], il est facile d'en ajouter d'autres. Il suffit de feuilleter les traductions de son frère Abel pour découvrir sans peine où Victor Hugo a rencontré les exploits qu'il prête à don Galceran de Silva qui affranchit Léon du tribut des cent Vierges, à don Jorge qui paya la rançon de Ramire, roi d'Aragon, ou encore à don Jayme, dit le Fort, qui arrêta tout seul Zamet et ses cent Maures. C'est une pièce qui lui avait déjà fourni sa *Romance mauresque* qui lui inspire

1. Cf. Rosières, *op. cit.*, p. 259.

aussi cette vengeance « sœur du festin des sept têtes » qui fait un si sombre effet dans la bouche de Ruy Gomez criant aux portraits de ses ancêtres son indignation contre le salaire donné à son hospitalité. N'est-ce pas enfin d'un autre romance, déjà mis à profit dans *La Bataille perdue*, que viendra la réplique que fait à l'empereur son cousin de Silva :

Les rois Rodrigue font les comtes Julien?

Voilà comment le Romancero est « la clef » d'Hernani. Mais cette clef, Victor Hugo l'a forgée plus grosse que nature, et il l'a volontairement rouillée. Son romancero à lui, c'est un recueil où il croit sentir la saveur farouche du moyen âge. C'est donc une Espagne bien antérieure qu'il transporte au début du XVI[e] siècle, mais c'est surtout une Espagne sans date que son imagination élève au ton de l'épopée. Lorsqu'il parle du Cid ou de Bernard, ces « géants » ne marchent point à travers les Castilles d'un autre pas que celui que feront retentir Roland ou Eviradnus.

On ne saurait regretter bien vivement d'entendre déjà dans *Hernani* le poète des *Petites Epopées*. Mais comment ne pas être choqué de ce qui va contre les traditions ou contre les mœurs de l'Espagne? On serait tenté de croire que les Espagnols n'ont pas vu sans déplaisir représenter le futur Charles-Quint sous les traits d'un prince qui s'en va la nuit rôder « sous les balcons de Saragosse. » Cette peinture ne les a pas le moins du monde effarouchés. Le spirituel Larra, dans une de ces brillantes chroniques où il donnait une illustration nouvelle au pseudonyme de Figaro, fait même consister le mérite d'*Hernani* dans l'art avec lequel le jeune roi, galant aux premiers actes, s'élève à la hauteur de sa mission quand il offre son front à la couronne impériale. C'est sans doute qu'en Espagne on trouvait naturel que Charles I[er] commençât comme tel ou tel autre roi dont la comedia avait volontiers représenté les premières aventures, comme Pierre le Justicier, par exemple, qui court, lui aussi, les rues dans *El médico de su honra* et qui se heurte également à des brigands.

Il n'en allait plus de même de certains sentiments dont l'expression heurtait assez directement des préjugés ou des croyances invétérés. Comment doña Sol pouvait-elle s'éprendre d'un bandit dont elle ne sait pas d'abord s'il est noble? L'attrait du mystère n'aurait pas suffi pour la décider à le suivre si son âme n'avait pas été plus romantique qu'espagnole. Le porte-parole de l'hon-

neur castillan, le « digne fils d'une race si haute, » le vieux Ruy Gomez de Silva n'écoute guère la voix de ses ancêtres lorsqu'il déclare :

Tout homme qui m'outrage est assez gentilhomme.

Quant à Hernani, il oublie le loyalisme qu'il devrait avoir sucé avec le lait lorsqu'il ne fait pas en faveur de son prince l'exception nécessaire. Si haut qu'aille sa colère, elle ne monterait pas à la taille du roi qui l'insulte, s'il était vraiment le fils de ces gentilhommes qui sont prêts à venger toutes les injures contre toutes les têtes, sauf contre celle qui, par une sorte de droit divin, leur demeure sacrée. *Le Cid d'Andalousie* respectait mieux une tradition qu'avait magnifiquement illustrée le drame de Rojas : *Del rey abajo ninguno.* Comment enfin un public espagnol ne se serait-il pas révolté contre les suicides qu'accumule le dénouement? Certes la théologie sanglante de l'honneur, telle que l'enseigne un Calderon, ne recule point devant le meurtre et l'assassinat. Elle explique, si elle ne le justifie pas, l'assouvissement perfide de la haine par les ruses les plus sauvages. Elle est souvent antichrétienne, elle n'est jamais anticatholique. Elle n'a jamais accepté un péché qui entraîne l'inévitable damnation.

Que reste-t-il donc dans *Hernani* qui se rattache directement ou qui demeure conforme à la tradition de la comedia? M. Ch. Habeneck fait dériver le drame de Victor Hugo de celui qu'il traduit de Francisco de Rojas [1]. M. Groussac en voit le point de départ dans *El galán fantasma* de Calderon [2]. M. Rosières affirme [3] que la première idée en vient de la seconde partie de *El tejedor de Segovia.* La pièce d'Alarcon était, en effet, bien connue de nos romantiques. C'est à elle que Théophile Gauthier emprunte la comparaison qui fait du maître de la jeunesse fanatisée par la Préface de *Cromwell* « l'épervier de la montagne [4]. » Je ne crois pas, pour ma part, qu'il faille chercher dans l'une ou l'autre de ces comedias la véritable origine d'*Hernani.* Je serais plus volontiers tenté de supposer que l'idée d'un bandit dont l'âme est d'un grand seigneur apparaissait plus nettement dans une pièce de Calderon

1. *Del rey abajo ninguno.* Cf. Ch. Habeneck : *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol.* Paris, 1862.
2. Cf. Groussac, *op. cit.*, p. 229.
3. Cf. Rosières, *op. cit.*, p. 250.
4. Cf. dans l'*Histoire du romantisme* la *Première représentation d'Hernani.*

que La Beaumelle avait publiée dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* et qu'il avait fait précéder d'une préface qui ne sera pas inutile à l'auteur de *Ruy Blas*. L'indication fournie par *Luis Pérez de Galice* s'est ensuite précisée et complétée par la lecture de deux autres comedias, de *La Estrella de Sevilla* à laquelle *Le Cid d'Andalousie* conduisait tout naturellement, et de *El Pastelero de Madrigal* qui mettait en œuvre une légende sur le roi Sebastian de Portugal que Victor Hugo avait rencontrée dans les romances traduits par son frère Abel. Il serait d'ailleurs aussi inutile que ridicule de chercher à reconstituer dans les moindres détails le libre travail d'un génie créateur. Il faut toujours faire à l'inconscient sa part, qui n'est pas médiocre. Victor Hugo a certainement connu la plupart des comedias auxquelles *Hernani* a fait songer. Il est même probable qu'il en avait lu quelques autres encore. C'est avec la plus légitime indépendance qu'il a jeté les souvenirs qui lui en venaient dans la « fournaise » de son esprit. Dans quel ordre et à quel moment? Nous ne pouvons le savoir. De quelle manière et pour quelle artistique fusion? C'est ce qu'il n'est point interdit de rechercher.

La comedia semble d'abord avoir inspiré à Victor Hugo des mots et des traits qui lui paraissaient de la plus pure couleur espagnole. Lorsque don Carlos protège d'une parole dédaigneuse la retraite d'Hernani, il n'agit pas autrement que le marquis don Fadrique dans *Ganar amigos* d'Alarcon. Le meurtrier de son père a eu confiance en sa loyauté. Le marquis déclare aux alguazils que l'homme qu'ils cherchent ne saurait être celui qu'ils voient en sa compagnie. Le « *pues que conmigo le traigo* » pouvait amener : « C'est quelqu'un de ma suite, » mais la tirade furieuse par laquelle Hernani, resté seul, réplique à l'insultante protection du roi relève beaucoup plus du mélodrame français que du théâtre espagnol. Il n'y a rien, au contraire, qui ne puisse être justifié par d'illustres exemples dans la brusque façon dont Ricardo de Roxas est nommé comte d'abord, et grand d'Espagne enfin. Un mot suffisait au roi pour donner au comte Henri la grandesse dans *Amour et honneur* [1], et le traducteur de Lope avait pris soin d'indiquer en note que le privilège caractéristique des *grands* d'Espagne consistait à se couvrir en présence du roi et que « c'est à cet acte même que se réduit toute la cérémonie de l'installation. » Il n'en

1. On se rappelle que c'est le titre donné à *La Fuerza lastimosa* dans la traduction des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*.

fallait pas davantage au don Mendo de *García del Castañar* pour obtenir même honneur [1]. Victor Hugo a renouvelé ce procédé expéditif en en faisant bénéficier par mégarde et par deux fois le courtisan le plus affamé de miettes de grandeur. Est-ce à la même source qu'il est allé chercher la réplique de doña Sol :

Trop pour la concubine et trop peu pour l'épouse?

Il est possible que réponse analogue eût été faite à Henri IV par une grande dame. On la trouve en tout cas chez Alarcon comme chez Lope et chez Calderón, et elle est même signalée comme un lieu commun par le gracioso de *No hay burlas con el amor* [2]. L'exclamation de Ruy Gomez devant sa nièce dans les bras de son hôte avait d'abord été poussée en espagnol. « La belle façon, sur ma foi, s'écriait García del Castañar, de payer notre hospitalité [3]. » Mais l'oncle de doña Sol ne se contente pas de traduire :

Voilà donc le paiement de l'hospitalité!

Il s'abandonne à son indignation avec une copieuse éloquence qui n'a plus rien de castillan. Tout au plus fait-il songer au commandeur du *Burlador de Sevilla* quand il prend l'air « d'une statue à mettre sur sa tombe ».

1. Cf. *Garcia del Castañar*, I, 5 :

Le Roi. — Il ne faut pas qu'on nous reconnaisse. Couvrez-vous; il importe de dissimuler.
Don Mendo. — Je suis richomme, et dès aujourd'hui me voilà grand d'Espagne grâce à vous.
Le Roi. — Puisque je l'ai dit, je ne puis revenir sur ma parole.

2. Cf. III, 5 :

Que soy grande para dama,
Y para esposa soy chica :
Eso, á reyes de comedia
No hay condesa que no diga.

3. Cf. Francisco de Rojas, *Garcia del Castañar*, 10 :

D. Mendo.
En vuestra casa me hallais.
Ni huir ni negarlo puedo.
Mas en ella entré esta noche....

D. Garcia.
A hurtarme el honor que tengo.
Muy bien pagaís á mi fé
El hospedaje por cierto
Que os hicimos Blanca y yo.

On pourrait multiplier ces rapprochements. Il suffira d'en tirer deux ou trois autres de la seconde partie du *Tisserand de Ségovie* pour se rendre compte, par l'exemple d'une seule comedia, de la liberté avec laquelle l'imagination créatrice de Victor Hugo se sert des détails qu'elle emprunte et qu'elle transforme à son gré. Lorsque Fernand Ramírez organise sa troupe de brigands, « A ton côté, lui dit Théodora, j'irai dans les régions les plus lointaines, j'affronterai les périls les plus grands, je supporterai les fatigues les plus fortes. » N'est-ce pas le ton de doña Sol prête à suivre son bandit parmi ces proscrits « dont le bourreau sait d'avance les noms ? » Les reproches dont elle soufflette le roi qui a pris la place d'Hernani [1] traduisent la même colère que celle qui inspire à Anna sa réplique indignée : « Vous m'aimez, Garceran, et vous êtes noble? De quel chêne rustique avez-vous les entrailles? » Enfin la tirade d'Hernani sur ses rudes compagnons « gens dont jamais le fer ni le cœur ne s'émousse, Ayant tous quelque sang à venger qui les pousse, » n'était-elle pas en germe dans les paroles par lesquelles Camacho présente la troupe qui va suivre Fernand Ramirez [2]? On peut discuter la valeur de ces suggestions. Elles n'enlèvent rien assurément à l'originalité de Victor Hugo; elles prouvent seulement qu'il y avait dans son esprit assez de réminiscences de la comedia pour donner aux petites touches de sa peinture un peu du vernis espagnol.

Jusqu'à quel point en a-t-il subi l'influence dans la conception et la distribution de son intrigue?

Le thème essentiel par lequel l'action s'engage, la brusque apparition devant un roi, ou un personnage qui passe pour tel, de celui qu'il offense ou paraît offenser dans son honneur, est une situation trop fréquente dans le théâtre espagnol pour qu'on puisse la rattacher à une pièce déterminée. Le premier acte d'*Hernani* ne me paraît exclusivement tiré ni de *García del Castañar* ni de la première partie de *El tejedor de Segovia*. Je le ferais plus volontiers dériver d'une libre combinaison de trois autres lectures. Dans la première journée de *El galán fantasma* de Calderon, Julia attend Astolfo qu'elle aime. C'est le tout-puissant duc de Saxe qui par surprise s'introduit à sa place. Astolfo vient à son tour, comme Hernani après don Carlos. Entre les deux rivaux un

1. Cf. II, 2. « Non. Le bandit, c'est vous. N'avez-vous pas de honte?... » et *Le Tisserand de Ségovie*, seconde partie, II, 1.
2. Cf. *Le Tisserand de Ségovie*, II, 1.

duel s'engage qu'interrompt l'arrivée inattendue du père d'Astolfo. *La Estrella de Sevilla* avait déjà fourni à Victor Hugo le moyen de transformer cette scène en donnant à Ruy Gomez un autre ton qu'au vieil Enrique et en substituant au duc de Saxe le roi d'Espagne. Comment enfin faire justifier par don Carlos sa présence en un lieu et à une heure où elle doit éveiller les plus légitimes soupçons? *El pastelero de Madrigal* indiquait la solution de cette petite difficulté. Don Sancho trouve dans l'appartement de sa fille un homme qui cache son visage. Il tire aussitôt son épée. L'inconnu lui fait signe d'éloigner tout le monde, et se fait alors connaître. C'est Gabriel de Espinosa que don Sancho croit être son roi, le roi Sebastian de Portugal. Comme le don Carlos de Victor Hugo, il est venu poussé par l'amour, et, comme lui aussi, il invoque des affaires d'Etat [1].

1. Cf. la première journée de *El pastelero de Madrigal* que La Barrera attribue à Cuellar.

SANCHO.

¡Hombres de embozo en mi casa!
¿Tú, Leonor, haciendo extremos,
Dando voces? — LEONOR ¡ Ay de mí!
A dar un paso no acierto.

SANCHO.

Vive Dios, que yo he de ver
De esta suerte... (Cierra). — MOSCÓN. Estamos buenos.

SANCHO.

Lo que esto es; pero¿ qué miro?
¿Que calle decís? no quiero;
¿Que se retire mi hija?
¿Ay mas extraños misterios?
Vete, que á solas veré
Quien son estos caballeros
Mudos, que por señas hablan....
... Ea, señores,
Los Portugueses alientos
A dos ni á dos mil no temen;
Si el que solos nos quedemos
Es para hacernos pedazos,
Sacad la espada —

GABRIEL.

Teneos,
Pues os podré reportar
Aprisa — SANCHO¿ Con qué? —

GABRIEL.

Con esto (Descúbrese).

SANCHO.

Señor, pues¡ vos en mi casa
¿ Quándo meritó este exceso

Le second acte d'*Hernani* met en œuvre un ressort dont la comedia a usé et abusé. Don Carlos faisant sous les fenêtres de doña Sol le signal qu'elle attend de celui qu'elle se prépare à suivre se contente de répéter un geste qui avait été déjà le point de départ de nombreuses méprises et confusions. Sans parler du *Burlador de Sevilla* dont le héros ne se lasse pas de recourir à d'analogues supercheries, il suffit de relire les premières scènes de *El mejor alcalde el rey* pour voir Lope indiquer à ses successeurs une péripétie que Rojas ne négligera pas plus dans *Del rey abajo ninguno* qu'Alarcon dans *El Tejedor de Segovia.*

C'est aussi à une origine espagnole qu'on peut rattacher les principales scènes du troisième acte. Dans *Ganar amigos* (III, 8), le crieur public promet mille ducats à qui livrera Juan de Encinas et lui assure son pardon s'il se livre lui-même. Le personnage ainsi mis à prix, et qui joue dans la pièce le rôle du gracioso, entend cette proclamation et s'empresse de se dépouiller de la robe de convers franciscain sous laquelle il se cachait. Tournez l'incident au tragique, et vous n'êtes plus très loin de la scène dans laquelle Hernani déchire sa robe de pèlerin et propose aux valets de Ruy Gomez de gagner mille carolus d'or. Ce n'est pas Alarcón, mais c'est peut-être Calderón qui a suggéré la scène suivante. Dans *A secreto agravio secreta venganza*, doña Leonor, oubliant l'amour de don Luis qu'elle croit mort, a consenti à épouser don Lope. Au moment où elle va rejoindre son fiancé, don Luis est introduit auprès d'elle sous le costume d'un marchand, et les bijoux qu'il lui présente sont autant de reproches que précisent

Mi humildad? A vuestros pies
Teneis postrado mi acero....

GABRIEL.

Buscaros quise en persona,
Que es fuerza que luego, luego
Salga posta á Portugal,
Que lleve al Duque de Aveyro
Un despacho de importancía :
Yo entré aquí, y vuestra hija, viendo
Un embozado, empezó
Á alterarse por extremo....

SANCHO.

Que me perdoneis os ruego.

GABRIEL.

Perdonado estais, don Sancho,
Y por el susto os confiero
La gobernación de mi
Provincia de Alentejo
En llegando á Portugal.

ses paroles à double sens : « J'apporte un Cupidon en diamants de grande valeur; j'ai voulu que l'amour fût fait de telles pierres, parce qu'en le sculptant ainsi, s'il arrivait qu'on l'accusât de versatilité, on le trouverait ferme seulement chez moi. J'apporte un cœur où il n'y a aucune pierre fausse [1].... » Donnez plus d'amertume à cette ironie, et vous croirez entendre Hernani faisant compliment de sa parure à la fiancée de Ruy Gomez. Calderon n'indiquait pas la simple et éloquente réplique de doña Sol tirant du coffret le poignard du roi Carlos. Mais qui sait si l'attitude de l'amante outragée d'Hernani ne lui fut pas suggérée par l'héroïne du *Tisserand de Ségovie*? Théodora a l'air, elle aussi, de trahir son amour et d'abandonner son Fernand pour un comte. Aux reproches qui lui sont adressés elle ne fait qu'une réponse, mais

1. Cf. I, 7.

Don Luis.

Traigo joyas que vender
De innumerable riqueza;
Y entre otras, una firmeza
Sé que os ha de parecer
Bien; porque della sospecho
Que adorne esa bizarría,
Si es que la firmeza mía
Llega á verse en vuestro pecho.
Un Cupido de diamantes
Traigo de grande valor;
Que quise hacer al amor
Yo de piedras semejantes,
Porque labrándole así,
Cuando alguno le culpase
De vario y fácil, le hallase
Firme solamente en mí.
Un corazon traigo, en quien
No hay piedra falsa ninguna :
Sortijas bellas, y en una
Unas memorias se ven.
Una esmeralda que había,
Me hurtaron en el camino,
Por el color, imagino,
Que perfecto le tenía.
Estaba con un zafiro;
Mas la esmeralda llevaron
Solamente, y me dejaron
Esta azul piedra que miro;
Y asi dije en mis desvelos :
« ¿Cómo con tanta venganza
Me llevasteis la esperanza
Para dejarme los celos? »
Si gusta vuestra belleza,
Descubriré, por mas glorias,
El corazon, las memorias,
El amor y la firmeza.

c'est la meilleure de toutes; elle tend à qui l'insulte l'épée qui assurera son salut.

Les deux derniers actes d'*Hernani* sont moins directement inspirés par le théâtre espagnol. Tout au plus pourrait-on rapprocher la réclamation de Jean d'Aragon, qui prétend qu'on le compte parmi les conjurés assez grands pour mourir, de l'aveu qu'au dénouement du *Tisserand de Ségovie* Fernand Ramirez fait de son nom et de son origine. Qu'en fin de compte l'intrigue d'*Hernani* soit originale et plus conforme aux théories de la *Préface de Cromwell* qu'aux libertés de *El arte nuevo*, c'est assurément ce qui ne saurait être mis en doute. Il n'en serait pas moins injuste d'oublier que plus d'une fois elle nous fait respirer le parfum de la comedia.

Est-ce ce même parfum qu'on retrouve dans les sentiments qu'elle met en lumière? Peut-être pourrait-on voir dans l'expression de l'amour qu'inspire et éprouve doña Sol un reflet de ces lueurs vives et troubles qui éclatent dans les propos qu'échangent le « galán » et la « dama. » Au lieu de l'analyse psychologique chère à nos classiques, ce sont plutôt de ces affirmations inexpliquées, de ces brusques élans dont se contentent volontiers Lope de Vega et ses disciples. Mais cette passion, qui ne se révèle guère que dans les fureurs de la jalousie, s'enveloppe d'un mystère et se drape en quelque sorte dans une fatalité qui lui donnent une autre allure. Elle n'est point la manifestation naturelle d'un tempérament espagnol qui ne raisonne point ses sensations; elle pousse des cris par lesquels s'exalte l'imagination lyrique de l'auteur, quand ils ne trahissent point la recherche d'une mode exaspérée.

Ce n'est d'ailleurs pas dans la peinture qu'il en faisait, que consistait pour Victor Hugo l'originalité de son drame. Ce qu'il a voulu représenter, et ce que son public a applaudi dans *Hernani*, c'est l'honneur castillan. Lui a-t-il vraiment donné une couleur si violente qu'il soit impossible de le reconnaître? Larra s'est beaucoup moqué de ce vieillard impitoyable qui « tue à coups de trompe la passion la plus pure, » et de ce jeune homme qui, pour tenir une promesse discutable, n'hésite pas à absorber un poison de première qualité, au moment où s'ouvre à ses yeux le plus riant avenir. N'est-ce point une bouffonnerie de présenter pareil spectacle dans le siècle où Chateaubriand a écrit : « Comme on compte l'âge des vieux cerfs aux branches de leurs ramures, on compte l'âge d'un homme par le nombre de ses serments[1]? »

1. Cf. l'article de Mariano José de Larra intitulé : « Hernani o el honor castellano. »

Mais ce n'est point au siècle de Chateaubriand qu'appartiennent Ruy Gomez et Hernani. La loi qu'ils suivent aveuglément comportait-elle donc en leur temps des réserves et des adoucissements? Les exemples sont nombreux, au contraire, qui nous font voir ses commandements respectés jusqu'au crime. Pour ne rien dire de ceux qu'enregistrèrent les chroniques de l'âge d'or, et pour ne pas sortir du théâtre espagnol et des pièces que Victor Hugo eut entre les mains, le comte que nous présente *Le Tisserand de Ségovie* se fait-il un moindre scrupule d'agir conformément à sa parole? C'est précisément dans le respect qu'il en garde qu'il fait consister la meilleure marque de sa noblesse. Don Fadrique, dans *Ganar amigos*, promet son appui à don Fernando. Il découvre ensuite que celui que poursuit la justice est le meurtrier de son frère, et il a le droit de soupçonner qu'il est aussi l'amant de celle qu'il aime. Il le sauve cependant, car il n'a pas à discuter sa propre parole; il lui suffit, pour la tenir, de l'avoir donnée [1]. L'amiral de Portugal n'agit pas autrement dans *Louis Pérez de Galice* [2]. Il a promis à don Alonze de le protéger. Il ne saurait s'y refuser lorsqu'il découvre qu'il a fait cette promesse à l'homme qui vient de tuer en duel son neveu. « Ma parole, dit-il, est une loi écrite sur le bronze; je l'ai donnée et ne la nierai point. » Une fois don Alonze hors de ses états, il le poursuivra avec l'ardeur que met Ruy Gomez à provoquer Hernani après l'avoir dérobé à la colère du roi; mais, tant qu'il sera sur ses terres, il s'acquittera de son devoir envers son hôte. Faut-il enfin redire comment le *Cid d'Andalousie* consentait à tous les sacrifices, sauf à celui de

1. Cf. *Ganar amigos*, I, 9.

Marqués.

Caballero, levantáos :
No me deis gracias por esto,
Supuesto que no lo hago
Yo por vos, sino por mi,
Que la palabra os he dado.
Cuando os la dí, os obligué;
Cumplirla no es obligaros;
Que es pagar mi obligacion,
Y nadie obliga pagando.
De esto procedió el deciros
No os disculpeis, por mostraros
Que sin que excuseis la ofensa
Ni disculpeis el agravio,
Basta para que yo cumpla
Mi palabra, haberla dado.

2. Cf. le second des deux volumes consacrés à Calderon dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers.*

sa promesse? Sans doute il y a parfois dans *Hernani* une tendance à donner à l'expression de ce sentiment une ampleur lyrique et une violence raisonneuse qui sortent un peu du ton de la comedia, mais l'inévitable anachronisme de certaines touches n'empêche point la vérité générale du tableau. Victor Hugo ne trahissait pas « l'honneur castillan » quand il le représentait comme le culte et même la superstition du serment.

Tel qu'il est, et avec toutes les réserves qu'il comporte, le drame qui livra la grande bataille romantique justifiait-il les affirmations de son auteur sur l'exactitude de sa « couleur locale? » Avant de porter sur elles un jugement, il convient de tenir compte du sourire avec lequel elles furent écrites. Victor Hugo semblait prévoir le reproche qu'on n'a pas manqué de lui adresser lorsque à la demande de Ruy Gomez, préoccupé de savoir où vont se rassembler les électeurs d'empire, il fait répondre par don Carlos :

> Ils ont choisi, je crois, Aix-la-Chapelle, ou Spire,
> Ou Francfort (I, 3).

Le poète n'ignorait pas le lieu de la diète, mais il lui était plus facile de déplacer des princes que le tombeau de Charlemagne. Il n'a pas eu plus de scrupule à modifier ou à inventer quelque détail quand il en pouvait tirer un plus bel effet. Il use d'ailleurs volontiers du procédé cher à Mérimée. M. Biré [1] a retrouvé dans *Le Constitutionnel* du 25 février 1830 une note qui fut distribuée ce jour-là dans la salle du Théâtre-Français avant le lever du rideau. Il y est question d'une chronique de Alaya « qui ne doit pas être confondu avec Ayala, l'annaliste de Pierre le Cruel, » et d'un passage de cette chronique qui nous présente don Carlos sous les traits d'un « jeune prince amoureux de son plaisir... voluptueux et cruel au besoin. » Cet « au besoin » vaut un poème. « Du jour où il fut empereur, continue Alaya, une révolution se fit en lui. » Et comme, « au besoin, » Victor Hugo peut citer ses textes, il donne le prétendu original de cette dernière phrase : « se hizo una revolución en el. » Ce castillan n'est pas d'une étonnante élégance, mais le poète d'*Hernani* pensait sans doute que les bourgeois de son temps se contenteraient d'un « espagnol hautain. » Le calcul n'était pas si mauvais, puisqu'en 1896 M. Rosières déclare encore avec simplicité qu'il n'a pu mettre la main sur les *Grandezas de*

1. *Victor Hugo avant 1830*, Paris, 1883, p. 490.

España de Alaya. Espérons qu'il n'a pas perdu trop de temps à les chercher, bien que le passage en fût soigneusement indiqué. Pour mieux authentifier sa chronique, Victor Hugo la distribuait, en effet, en « descansos » comme *La vie de l'écuyer Marcos Obregon.* C'est au *descanso* 24 qu'il plaçait la citation qui devait confondre les classiques dont l'impertinence s'irriterait de voir peindre Charles-Quint sous les traits de don Carlos. Il fallait toute la malice d'un *pícaro* pour l'y dénicher.

L'impression qui se dégage de la lecture d'*Hernani* ne laisse pas d'être un peu trouble. Trop d'éléments divers s'y rencontrent, et dont la fusion n'est pas toujours parfaite. Pour ne plus rien dire de ceux qui sont contraires au sentiment espagnol, il n'était pas facile de mettre de l'harmonie dans la variété des couleurs empruntées les unes aux littératures septentrionales, les autres au théâtre et au milieu contemporains. Il arrive à Victor Hugo de mieux marquer chez son Hernani la déclamation humanitaire d'un *carbonaro* de la Restauration que « l'âpreté sauvage du montagnard mêlée à la fierté native du grand d'Espagne [1]. » Les suggestions mêmes qui lui viennent du romancero ou de la comedia se transforment plus d'une fois en une musique qui ne supporterait guère l'accompagnement de la guitare. Mais quel est le drame historique qui résisterait à l'analyse d'un historien? Quelque fantaisie et quelque invraisemblance qu'on puisse relever dans l'Espagne d'*Hernani*, la pièce est tout de même plus espagnole que *La Sorcière* de M. Sardou ou que *La Vierge d'Avila* de M. Catulle Mendès.

Quoi qu'en dise Menéndez y Pelayo, les personnages qui s'y agitent ne sont pas des caricatures qui seraient tout aussi bien à leur place en Turquie [2]. Le cadre où ils se trouvent est le seul qui leur convienne. Des lectures qu'il a faites du romancero et de la comedia Victor Hugo a tiré pour la mise en scène et pour le dialogue des indications qui sont loin de correspondre toutes à la date précise qu'il donne à son drame, mais qui interdisent de le situer en un autre pays. Il est parfaitement injuste de proclamer la supériorité de la tragédie classique dans la peinture d'un milieu historique sous le prétexte qu'ignorant la couleur locale, elle ne risque point de tomber dans les inexactitudes qui s'entassent dans les plus illustres drames romantiques. Brifaut avait écrit

1. Cf. la préface de la première édition.
2. Cf. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V, p. 375.

un *don Sanche* dont l'action se déroulait en Espagne. Parce que nos troupes franchissaient les Pyrénées, il dut renoncer à faire faire à son public le même voyage. Il ne renonça pas pour cela à sa pièce. Il l'appela Ninus II et la transporta en Assyrie. Sa tragédie n'en fut pas le moins du monde transformée. Si la censure avait interdit l'Espagne à Hernani, quel autre manteau qu'une cape aurait pu abriter son honneur? Les Espagnols eux-mêmes l'ont moins raillé qu'imité. N'est-ce pas à son exemple que les Martinez de la Rosa ont commencé à réintroduire chez eux une couleur qu'avait chassée un classicisme mal entendu?

Si grand que fût le service que l'Espagne avait rendu à Victor Hugo, elle ne lui avait pas encore permis de réaliser complètement l'idéal romantique. Hernani avait beau mener la vie d'un bandit, il n'en était pas moins de la plus noble origine, et il pouvait presque passer pour une réplique d'un autre prince d'Aragon, du don Sanche de Corneille. Pour pousser les théories de *La Préface de Cromwell* jusqu'à leur suprême aboutissement, il restait à rencontrer un gentilhomme qui, au lieu de se retirer sur la montagne, s'enfonçât plus avant dans des bas-fonds d'une saveur plus picaresque, et, pour le contraste nécessaire, il fallait lui opposer un héros sorti du peuple qui fût noble par l'âme et non plus par la race.

D'autre part, puisque l'Espagne lui avait si bien réussi, Victor Hugo devait être naturellement entraîné à l'étudier de plus près et à se mettre mieux en garde contre les critiques que pourrait soulever une érudition dont il s'était fait une arme triomphante. Dans une œuvre d'une solide documentation sceller l'union définitive du grotesque et du sublime, tel est sans doute le « rêve étoilé » que le succès inspira à l'auteur d'*Hernani*, et dans lequel il crut marcher « tout vivant » en portant à la scène *Ruy Blas*.

2° *Ruy Blas.*

Dans sa Préface du 9 mars 1830, Victor Hugo écrivait : « *Hernani* n'est juqu'ici que la première pierre d'un édifice qui existe tout construit dans la tête de son auteur, mais dont l'ensemble peut seul donner quelque valeur à ce drame. Peut-être ne trouvera-t-on pas mauvaise un jour la fantaisie qui lui a pris de mettre, comme l'architecte de Bourges, une porte presque moresque à sa cathédrale gothique. » Il n'est pas bien sûr que l' « édifice » en question fût « tout construit, » ni que la seconde pierre apparût déjà au

poète, si « voyant » fût-il, sous la forme et à la place qu'elle a prises plus tard. Mais ce qui ne saurait être mis en doute, c'est que dès 1830 Victor Hugo s'est préoccupé de chercher dans la littérature ou dans l'histoire de l'Espagne une matière qui lui permît d'illustrer à nouveau sa conception du drame, en lui donnant à la fois plus de logique et plus d'ampleur. Les circonstances l'ont d'abord détourné vers d'autres routes [1], et, quand il a voulu reprendre le chemin un moment abandonné, il avait subi d'autres influences et il ne songeait plus guère à une « cathédrale gothique. » Si son plan primitif s'était modifié, il n'en était pas moins résolu à employer des matériaux de même provenance pour un « ensemble » imposant. Ce n'est pas seulement après coup, et pour en rehausser la valeur, qu'il a découvert que *Ruy Blas* était le couronnement nécessaire d'*Hernani*. S'il a peut-être exagéré la force du lien qui les unissait, ce serait trahir sa pensée que de ne pas les rattacher l'un à l'autre. « Entre *Hernani* et *Ruy Blas*, écrit-il le 25 novembre 1838, deux siècles de l'Espagne sont encadrés.... Dans *Hernani* le soleil de la maison d'Autriche se lève; dans *Ruy Blas* il se couche. » Cette opposition entre une aurore et un crépuscule explique le rôle des personnages qui, au début et à la fin de ces « deux grands siècles, » offrent aux yeux du poète le spectacle « mélancolique et beau » dont il essaie de faire passer le reflet dans son œuvre. Lorsqu'il mettait en 1830 la date de 1519 au bas de la liste des personnages d'*Hernani*, voulait-il faire entendre que la noblesse d'alors luttant encore contre le roi pouvait être résumée dans un bandit et dans un patriarche? Il est plus probable que ce « grand fait » n'a illuminé son regard qu'en 1838, mais c'est parce qu'il avait d'abord montré don Carlos se préparant à dominer le monde, qu'il a été naturellement amené à porter son regard sur la descendance de Charles-Quint. Il y a aussi une date au bas de la liste des personnages de *Ruy Blas*, et, si elle est moins précise que celle d'*Hernani*, c'est qu'il ne s'agit plus d'un événement, mais d'une époque, et que le drame importe moins que le tableau. Ce que l'auteur a voulu mettre en lumière, c'est l'état de la noblesse espagnole vers 169., au moment où elle va se dissoudre dans l'écroulement de la monarchie. Nous voilà donc directement invités à nous rendre compte de cette signification historique qui

1. Faut-il rappeler les noms glorieux que portent ces routes : *Notre-Dame de Paris*, 1831; *Les Feuilles d'automne*, 1831; *Marion Delorme*, 1831; *Le Roi s'amuse*, 1832; *Les chants du crépuscule*, 1835; *Les voix intérieures*, 1837.

permet seule de faire de *Ruy Blas* une nouvelle branche maîtresse du « tronc unique » qui portait déjà *Hernani*.

Est-ce à dire que nous ayons le droit de nous en tenir à ce point de vue ? Victor Hugo déclare dans sa Préface que son drame a plusieurs aspects, et qu' « aucun d'eux n'est complet. » Chacun de nous peut le regarder à sa manière, mais nul n'en peut juger s'il n'est pas capable d'en embrasser l'ensemble. « Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, c'est le peuple aspirant aux régions élevées; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine ! » La foule a raison de ne voir que ce dernier sujet, et l'historien n'a pas tort d'y étudier les « principales saillies » qu'offrait la monarchie espagnole dans les dernières années du XVIIe siècle. Mais la vérité absolue n'est dans le jugement ni de l'une ni de l'autre. En nous demandant quelle est la valeur historique de *Ruy Blas* et quelle confiance il convient d'accorder à sa couleur espagnole, ce serait plus qu'une injustice, puisque ce serait une sottise, d'oublier qu'il s'agit d'une œuvre qui s'adresse aux femmes et à la foule autant qu'aux penseurs, et dans laquelle son auteur s'est efforcé, en résumant et personnifiant ses théories littéraires et ses idées philosophiques, d'émouvoir son public, et tout son public, dans une action toute palpitante d'humanité.

A quelles sources a-t-il puisé sa documentation? Dans la *Note* qui suit sa pièce il en indique trois sur la seule mention desquelles il compte pour s'assurer une réputation d'érudit et de spécialiste. Il se garde bien d'ailleurs de donner sur elles la moindre référence. Il cite *Solo Madrid es corte* du ton d'un savant s'adressant à des confrères qui ne peuvent ignorer qu'il s'agit du *Libro histórico-político* publié à Madrid à la fin du XVIIe siècle par Alonso Nuñez de Castro. Il parle avec la simplicité d'un numismate du « livre des monnaies publié sous Philippe IV, *en la imprenta real.* » A propos du blason de Sandoval, il renvoie, pour plus amples informations, au « registre de la grandesse. » Il se doute bien qu'on n'ira pas y regarder de si près. Il n'a eu garde d'ailleurs de s'y reporter lui-même.

M. Morel-Fatio [1] s'est efforcé de montrer dans une étude aussi solide qu'ingénieuse que Victor Hugo n'a eu recours qu'à deux ouvrages auxquels il ne fait aucune allusion : Les *Mémoires de la cour d'Espagne* par la comtesse d'Aulnoy [2] et l'*Etat présent de*

1. Cf. *Etudes sur l'Espagne*, première série, Paris, 1888.

2. Ces mémoires sont tirés des mémoires manuscrits qu'on attribuait à Villars et

l'Espagne par l'abbé Vayrac[1]. Que de ces deux livres viennent presque exclusivement « tous les détails de vie privée ou publique qui apparaissent dans *Ruy Blas*[2], » je n'y contredis point[3], mais à cette documentation il convient d'en ajouter une autre à laquelle le poète avait déjà fait appel, celle qu'il pouvait tirer de ses souvenirs de la littérature espagnole. Tout l'effort de son imagination créatrice ne s'explique pas par la seule combinaison des éléments empruntés à la comtesse d'Aulnoy et à l'abbé de Vayrac. D'autres suggestions lui vinrent des lectures qu'il avait déjà faites ou qu'il fit alors de la comedia et du roman picaresque.

Trois pièces surtout sont à retenir. Deux d'entre elles avaient été déjà mises à profit par lui : *Ganar amigos* d'Alarcon, et *Luis Pérez el Gallego* de Calderon. A quel moment a-t-il eu entre les

qui ne furent publiés qu'en 1733 à Paris. La comtesse d'Aulnoy les a arrangés à sa manière et transformés au gré de son imagination romanesque. Son récit délayé fut imprimé en 2 volumes à Paris en 1690.

1. Paris, Cailleau, 1718, 3 vol.

2. Cf. Morel-Fatio, *op. cit.*, p. 190.

3. Dans une note reproduite par M. Gustave Simon dans le journal *Le Temps* du 28 août 1918, Victor Hugo donne la liste suivante des ouvrages qu'il aurait consultés avant d'écrire *Ruy Blas* :

Viaje del rey D. Carlos II al reino de Aragon, entrada en Zaragoza, juramento solemne de los fueros y principio de las Cortes generales el año 1677, por D. Francisco Fabro Bremundan, Madrid, 1680. — *Tratado de Nobleza y de los Titulos y Ditados que hoy dia tienen los Varones claros y grandes de Españv*, por F. Juan Benito Guardiola, monge de San Benito. Madrid, 1591. — *Relación historica del auto general de fé que se celebró en Madrid, el año* 1680, por José del Olmo, Madrid, 1680.— *Histoire du ministère du comte-duc* (*Olivarez*). Cologne. Van Egmondt, 1673. — *Relation du voyage d'Espagne, lettres écrites en* 1678 *et* 1680, par la dame d'Aulnoy, Paris, 1691. 3 volumes in-12. — *Recherches historiques et générales des grands d'Espagne*, par J.-G. Ymhof. Amsterdam, 1707, in-12. — *Mémoires de la cour d'Espagne depuis* 1679 *jusqu'en* 1681. Paris, Josse, 1733, in-12. — *Mémoires touchant le mariage de Charles II avec Marie-Louise d'Orléans*. Paris, Barbin, 1681, in-12. — *Histoire de l'avènement de la maison de Bourbon au trône d'Espagne*, par M. Tuejo. Paris, Saillant, 1772. — *Journal du voyage d'Espagne fait en* 1659, contenant une description de ses royaumes et principales villes avec l'état des gouvernements, et plusieurs traités touchant la régence, les Etats, l'ordre de la noblesse, les conseils, etc., par le sieur Bertaut, conseiller au parlement de Rouen. Paris, 1669, in-4. — *Journal du voyage de la Reyne d'Espagne* (Marie-Anne Palatine de Neubourg), depuis Neubourg jusqu'à Madrid, 1689 et 1690, écrit par J. Léonard, libraire, à Bruxelles, 1691, in-8. — *Mémoires curieux envoyés de Madrid, etc.* Paris, Léonard, 1670, in-12.

Il est peu probable que Victor Hugo ait mis à profit pour *Ruy Blas* toutes ces publications. D'autre part, on ne voit pas figurer sur cette liste les trois volumes de l'abbé de Vayrac dont il a certainement lu au moins le dernier. Est-il nécessaire enfin de redire que le z qui termine, dans la parenthèse du quatrième ouvrage cité, le nom du comte-duc est une fantaisie de la pseudo-érudition romantique?

mains *La Prudencia en la mujer* de Tirso de Molina? Il ne l'a probablement connue qu'après *Hernani*, et il n'en a pas tiré un parti médiocre. D'autre part, il a assez souvent parlé du *Lazarille de Tormes* et du *Diable boiteux* pour qu'on puisse y rattacher sans effort des scènes et des détails où l'on retrouve leur saveur. Je crois enfin que Victor Hugo ne s'est pas contenté de parcourir le chef-d'œuvre de Cervantes, et que le *don Quichotte* l'a entraîné à lire au moins deux ou trois des *Nouvelles exemplaires*. Que, malgré tout, ses sources, plutôt littéraires pour *Hernani*, aient été plutôt historiques pour *Ruy Blas*, j'en demeure d'accord; mais, pour mieux comprendre le travail de son génie et surtout pour ne pas risquer de le juger d'un point de vue un peu trop étroit, il faut, comme il le recommande lui-même, l'envisager de beaucoup de manières et ne négliger aucun des éléments qu'il a mis en œuvre. S'il est permis de reprendre son ambitieuse comparaison, « le mont Blanc, vu de la croix de Fléchères, ne ressemble pas au mont Blanc vu de Sallenches. Pourtant c'est toujours le mont Blanc. »

Voyons donc d'abord *Ruy Blas* du haut de la critique historique. M. Morel-Fatio se montre sévère pour les inexactitudes, parfois plaisantes, qu'il relève. A qui lui reprocherait la minutie de son enquête, il répond par avance que Victor Hugo lui-même semble l'avoir sollicitée en écrivant dans sa *Note* : « Du reste, et cela va sans dire, il n'y a pas dans *Ruy Blas* un détail de vie privée ou publique, d'intérieur, d'ameublement, de blason, d'étiquette, de biographie, de chiffre ou de topographie, qui ne soit scrupuleusement exact.... Il (l'auteur) l'a déjà dit ailleurs, et il espère qu'on s'en souvient peut-être, *à défaut de talent, il a la conscience.* » On sait assez tout ce qu'il y avait de talent dans son génie. Jusqu'à quel degré a-t-il poussé la conscience?

Ses scrupules ne l'ont point empêché de commettre des erreurs grossières sur de petites choses. Il confond les deux Jerez, celui *des Chevaliers* et celui *de la Frontière.* Si tous les deux reçoivent la visite du soleil, ce n'est pas en Extremadure que « ce fameux poète » fait mûrir la plus vermeille de ses œuvres. Victor Hugo ne s'aperçoit pas qu'en parlant de la maison des comtes de *Teve*, l'abbé de Vayrac francise le nom espagnol de *Teba*, et il recommande gravement de prononcer Tévé qui n'a de place dans aucune langue. Cette sottise est piquante de la part d'un auteur qui prend la peine de nous enseigner que « dans les noms espagnols et italiens, les *e* doivent se prononcer *é*. » Elle en entraîne d'autres qui

ne choquent, il est vrai, que des hispanisants. Mettre, par exemple, *Oñate* à l'hémistiche ou à la rime (I, 3 et II, 1), et recommander de lire *Ognaté*, c'est ne faire preuve que de la plus fâcheuse des demi-sciences. *Oñate* avec un *e* muet aurait eu au moins le mérite de ne pas déplacer l'accent [1]. Il est arrivé aussi à Victor Hugo de reproduire sans s'en douter le moins du monde deux coquilles de l'*Etat présent de l'Espagne* qui donne Finlas au lieu de Fonelas et Garofa au lieu de Gorafe [2]. Laissons-lui au moins le droit de placer l'une de ces seigneuries en Castille et l'autre dans la province de Cordoue puisque, sous leur forme barbare, nous ne risquons pas de les rencontrer dans le royaume de Grenade. C'est peut-être pousser trop loin le souci d'éplucher que de s'en prendre à une expression comme « croix-maries » (IV, 3) et à une orthographe comme « Caramanchel » (I, 3) [3]. Il est possible qu'on n'ait jamais parlé en Espagne de Croix-maries, mais on disait des *Marías*, et, au revers de ces pièces d'argent, il y avait bien une croix au-dessus du monogramme de la Vierge. Est-il, d'autre part, vraiment nécessaire de remplacer *Caramanchel* par *Carabanchel* dans la confidence que *Ruy Blas* fait à don César (I, 3)? Si depuis le XVIIe siècle au moins, « le peuple de Madrid aime à prononcer *Caramanchel*, » pourquoi le laquais, qui le représente [4], renoncerait-il à cette forme, si vulgaire soit-elle?

On ne saurait montrer la même indulgence pour des erreurs qui offensent des usages espagnols. Pour ne rien dire de Guritan, des prénoms comme Salluste et César ne conviennent guère à ceux qui les portent. Et comment accepter qu'un comte de Camporeal et un marquis de Priego se voient infliger la charge assez humble de « conseillers de cape et d'épée de la contaduría mayor? » Plus étrange encore est « l'amende des bourgeois qu'on punit du bâton. » On ne ferait pas de moins étonnantes découvertes dans la *Note* explicative où Victor Hugo enregistre « en passant » la distinction, qu'on n'avait jamais soupçonnée avant *Ruy Blas*, entre « les nobles du royaume, c'est-à-dire tous les gentilshommes, et les nobles du roi, c'est-à-dire les grands d'Espagne. »

1. Ce personnage a été sans doute tiré par Victor Hugo d'un romance du *Cid* (le n° 818 de la collection Duran) où l'on voit passer à la fin « el conde de Oñate, Que llevaba la su dueña. » Ce romance figure à la page 110 du second volume de la traduction de Damas-Hinard.

2. Cf. Morel-Fatio, *op. cit.*, p. 218.

3. *Id.*, p. 233 et p. 240.

4. Cf. la Préface de *Ruy Blas* : « Le peuple, ce serait Ruy Blas. »

A ces observations de l'histoire que répondre maintenant du point de vue de la littérature? Il ne serait peut-être pas inutile de remarquer d'abord que plus d'un détail résiste à l'examen le plus attentif. Il n'y a rien à redire aux termes de blason qui ont été très exactement copiés dans *L'Etat présent de l'Espagne.* On pourrait même féliciter Victor Hugo de n'avoir eu recours, dans l'ouvrage de l'abbé de Vayrac, qu'à ce troisième volume qui ne fait guère que reproduire le *Solo Madrid es corte* d'Alonso Nuñez de Castro, et dont la documentation est par suite parfaitement valable pour l'époque de Charles II. Mais n'est-ce point lui faire tort que de ne pas « maintenir rigoureusement chaque chose dans sa proportion ? » L'auteur de *Ruy Blas* n'a jamais voulu sacrifier la poésie à l'histoire. Dans la *Note* même où il affiche ses prétentions à l'exactitude, il proclame avec énergie que tout doit être subordonné à « cette vie générale et puissante au milieu de laquelle les personnages sont plus vrais et les catastrophes, par conséquent, plus poignantes. » Qu'est-ce à dire, si ce n'est que la recherche des petits détails ne doit jamais nuire à l'idéalisation de l'ensemble, et que le poète n'est pas l'esclave de son érudition quand il reconstitue un décor qui doit avant tout mettre « l'homme sur le premier plan? » C'est pourquoi Victor Hugo ne s'est fait aucun scrupule d'inventer des charges qui lui paraissaient caractéristiques de l'Espagne et de l'étendue de son empire. Ce n'est pas l'abbé de Vayrac qui pouvait lui fournir un « bailli de l'Ebre » ou un « secrétaire suprême des îles. » Parmi les titres qu'il avait fait revendiquer par Hernani prétendant « qu'on le compte, » il avait inséré une vicomté de Gor. La sonorité de ce monosyllabe dut lui plaire, car il fait intervenir dans *Ruy Blas* une Marianne de Gor. Quant à l'ancêtre des Bazan, il ne crut pas lui faire tort en lui donnant le nom d'une des Baléares. Iniguez d'Iviza sonnait trop bien à l'oreille pour ne pas être la souche « d'assez francs gentilshommes. »

Faut-il d'ailleurs prendre au pied de la lettre des paroles qui, dans la bouche d'un poète dramatique, seraient une impertinence si elles ne s'éclairaient pas d'un sourire? Quand il déclare que « toutes ses pièces pourraient être escortées d'un volume de notes, » qui ne devine qu'il a commencé par s'en dispenser avant d'en dispenser le lecteur? Ne suffisait-il pas qu'il eût consulté *L'Etat présent de l'Espagne* sans remonter au *Livre des monnaies* ou au *Registre de la grandesse*? A-t-il voulu étonner les bourgeois de son temps? Ce n'est qu'à nous, en tout cas, qu'il faut nous en prendre si nous ne sentons pas l'ironie qui se cache sous des observations où

l'érudition a moins de place que la malice. Comment, à propos d'une expression que l'auteur n'a pas osé introduire dans le texte, prendre au sérieux la note où il s'excuse d'avoir cédé à ces « deux ou trois personnes qui ne comprennent pas au théâtre et qui se croient parfois le droit de troubler deux mille personnes qui comprennent? » Assurément, aucune émeute n'eût été à redouter le 8 novembre 1838, si Ruy Blas avait traité M. de Priego de *noble du roi* et non pas de *sujet du roi*. Et qu'importe qu'en consultant *Solo Madrid es corte* on y trouve pour le coût de la maison de la reine cinq cent soixante-quatorze mille huit cent soixante-dix ducats au lieu des six cent soixante-quatre mille soixante-six proclamés par le comte de Camporeal? La malveillance de M. Biré exulte à découvrir cette erreur dans l'étude de M. Morel-Fatio. Avec une volupté rageuse il fait imprimer en petites capitales le chiffre inexact, et il se livre à une soustraction d'où il résulte mathématiquement que Victor Hugo s'est trompé de *quatre-vingt-neuf mille deux cents ducats*. L'auteur de *Ruy Blas* a-t-il simplement raté son tour de force, comme le croit M. Morel-Fatio? Mais alors pourquoi affirme-t-il qu'on « trouvera cette somme pour le règne de Charles II, sans un maravédis de plus ou de moins? » M. Biré en donne une explication fort simple. C'est que Victor Hugo manquait de cette *conscience* qu'il prétendait « porter en tout. » Quel dommage que Prosper Mérimée n'ait pas vécu assez longtemps pour lire M. Biré! Il aurait retrouvé à cette lecture la joie que lui procurèrent les commentaires contemporains du *Théâtre de Clara Gazul*.

Il est assurément permis à des érudits de ne pas sentir le sel d'une ironie qui mêle le vrai et le faux dans des proportions qu'il n'est pas toujours facile de déterminer. Peut-être ce mélange est-il nécessaire à cette convention sans laquelle aucun théâtre ne pourrait exister. Ce n'est pas, en tout cas, sur des détails de ce genre que peut uniquement se fonder un jugement sur la valeur historique d'un drame et sur la vérité de sa couleur locale. Jusqu'à quel point des personnnages représentatifs d'une époque sont-ils engagés dans une action assez vraisemblable pour justifier les passions qui les animent, et assez spéciale pour qu'il soit impossible de la situer en un autre lieu et en un autre temps, c'est la question qui domine toutes les autres et qui pourrait presque en dispenser.

M. Morel-Fatio a fort bien montré qu'on peut trouver dans les *Mémoires* de Mme d'Aulnoy le point de départ de l'in-

trigue de *Ruy Blas*. Victor Hugo ne leur doit pas seulement des jeux de scène comme le geste de Casilda expliquant la mort de ces « oiseaux d'Allemagne » qui ont subi le sort des perroquets étranglés par la camarera « parce qu'ils ne sçavoient parler que françois. » Le « billet doux » par lequel Charles II mande à sa femme qu'il fait grand vent et qu'il a tué six loups fut peut-être réellement envoyé sous cette forme ou sous une autre. Le vers de Victor Hugo vient, en tout cas, tout droit de Mme d'Aulnoy qui n'avait fait que mettre en style direct une phrase des *Mémoires* attribués à Villars[1]. Il est vrai que la lettre apportée par *Ruy Blas* n'est point présentée « dans un petit coffre de filigrane d'or » par lequel le roi répond à une galanterie de sa femme. Mais n'était-ce pas le droit du poète de transformer un insignifiant fait divers en un trait de caractère qui justifiât le titre auquel il avait d'abord songé : *La reine s'ennuie*? C'est encore un billet, moins authentique celui-là, qu'il a emprunté à Mme d'Aulnoy. Le chant d'amour de *Ruy Blas* n'est qu'une adorable transposition d'une déclaration que la romanesque comtesse a probablement écrite elle-même. L'incident de ce billet cacheté que, le jour de l'Annonciation, un pauvre glisse dans la poche de la reine a-t-il été inventé de toutes pièces? Il suffisait, en tout cas, de supposer que l'adorateur téméraire « qui apparemment devoit être de grande qualité » fût, au contraire, d'humble origine pour que l'homme qui se sentait « les inclinations du plus grand Roy du monde » devînt le « ver de terre amoureux d'une étoile. »

La lecture des *Mémoires* de Mme d'Aulnoy a-t-elle seule suggéré à Victor Hugo la situation essentielle de son drame? Quoi qu'il en dise, le sujet dramatique n'est pas « un laquais qui aime une reine, » c'est plutôt un laquais qui s'élève assez haut pour faire accepter l'expression de ce sentiment. La pièce ne se noue qu'au moment où don Salluste jette sur les épaules de Ruy Blas le manteau qui le transforme en don César. D'où vient donc l'idée de faire entrer un valet dans la peau d'un gentilhomme? C'est une substitution fréquente dans la comedia. C'est sur elle, par exemple, que reposent *El Alcaide de si mismo* de Calderon, et *Donde hay agravios no hay celos* de Francisco de Rojas, pour ne citer que des pièces plus d'une fois mises à profit dans notre XVIIe siècle[2]. Molière lui-même ne dédaigne pas de reprendre,

1. Madame, il fait grand vent; j'ai tué six loups.

2. Cf. E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France*, chap. IV.

après Thomas Corneille et Scarron, un travestissement dont Marivaux n'épuisera pas le succès. Assurément Ruy Blas marche, sous son nouveau costume, d'un autre pas que Jodelet ou Mascarille, mais le geste qui le dépouille de sa livrée est un stratagème dont plus d'un *galán* avait, avant don Salluste, éprouvé l'efficacité. Celle qui est sur le point d'en être victime n'a peut-être pas appris à une autre école la ruse innocente qui lui permet d'éloigner son vieux majordome jaloux (II, 5). La reine d'Espagne a plus de malice que le marquis don Fadrique de *Ganar Amigos* (II, 15), mais elle se heurte chez don Guritan à des soupçons et à des hésitations analogues aux résistances que don Pedro de Luna, qui redoute un rival, oppose au héros d'Alarcón. Les deux scènes sont loin de dériver l'une de l'autre, mais la scène française donne parfois l'impression d'une libre broderie sur le canevas du dialogue espagnol.

Le rapprochement est moins lointain entre la fameuse apostrophe de *Ruy Blas* aux conseillers de Castille et le discours que, dans *La Prudencia en la mujer*, la reine doña María tient aux vassaux qui pillent le royaume de son fils Ferdinand IV [1]. « Combien de millions, leur demande-t-elle, tirez-vous du roi pour votre entretien? » Et, sur la réponse qu'elle en reçoit, elle s'indigne de voir la Castille réduite à l'état d'un corps obligé de nourrir tant de têtes qu'il ne peut plus faire subsister la seule qui ait le droit de lui commander. Ruy Blas ne saurait, à son exemple, faire couper toutes les têtes qui se penchent vers « la marmite infâme » où cuit l'aigle impérial. Il se contente d'accepter des démissions. Mais puisque sa reine a fait de lui « le vrai maître, » il parle au moins, « en vrai roi. » Sa brusque entrée dans la *salle de gouvernement* rappelle le ton de doña María venant mettre un terme à la curée de ces grands seigneurs qui ne laissent plus rien pour le dîner de leur prince [2]. C'est à un festin de ce genre que fait allusion le fameux salut : « Bon appétit, Messieurs! »

On peut enfin noter que don César, lorsqu'il dégringole de la cheminée au quatrième acte, ne se trouve pas dans une situation

1. Cf. Tirso de Molina : *La prudencia en la mujer*, acte II, sc. 20.
« Quel est donc le véritable roi? Celui qui en perçoit les revenus, ou celui qui n'en a que le nom? Vous n'osez répondre. Le compte est pourtant bien facile, etc. »

2. Cf. *La Prudencia en la mujer* :

Mal podrá mi hijo reinar
Sin rentas y sin poder,
Pues por daros de comer,
Hoy no tiene que cenar.

bien différente de celle qui permettait à d. Cleofas Leandro Perez Zambullo d'apprendre sur les toits le métier de chat, en fuyant, lui aussi, des alguazils à ses trousses[1]. Seul un « diable boiteux » pouvait enseigner à « patauger, » sans les déchirer, « à travers les toiles d'araignées » d'un marquis « protégé par Satan. » Il ne serait pas difficile de découvrir dans l'intrigue de *Ruy Blas* d'autres éléments qui évoqueraient le souvenir de la comedia ou du roman picaresque. Ces comparaisons, qui ne porteraient d'ailleurs que sur des détails, ne feraient que confirmer l'impression générale qui s'en dégage. Il est possible qu'une action qui s'achemine vers la mort d'un laquais dans les bras d'une reine prenne parfois une allure un peu trop romantique; mais elle ne s'avance jamais sur une route qui la ferait sortir d'Espagne.

Jusqu'à quel point les personnages qu'elle met en lumière portent-ils l'empreinte de leur pays? M. Morel-Fatio croit découvrir une sorte de symbole dans le nom du héros qui fournit son titre à la pièce. Ruy, qui est l'abréviation de Rodrigo, correspondrait aux nobles aspirations de son âme, tandis que Blas rappellerait ses origines roturières. Victor Hugo aurait été charmé de cette antithèse. Je ne pense pas cependant qu'elle ait traversé son esprit. Elle est loin d'ailleurs de correspondre à la réalité. Si des deux monosyllabes qu'a réunis et immortalisés le roman de Le Sage il en est un qui ait une allure familière, ce n'est pas Blas, c'est Gil, ce Gil devant lequel l'Inès de Tirso de Molina s'étonne qu'on puisse placer un *don*[2]. Blas est un prénom comme un autre, et qui, en espagnol, ne désigne pas plus un laquais qu'en français le Blaise illustré par un Montluc ou un Pascal. Un prénom d'ailleurs ne saurait avoir une telle importance, et j'en sais de royaux, comme celui d'Hermenegildo, que la comedia n'hésite nullement à donner à un valet[3]. Victor Hugo a peut-être songé à Gil Blas.

1. Cf. Luis Vélez de Guevara, *El Diablo cojuelo*, tranco primero.
2. Cf. *Don Gil de las calzas verdes*. Cf. I, 5 :

¿ Don Gil ?
¿ Marido de villancico ?
¡ Gil! Jesus! no me le nombres :
Ponle un cayado y pellico.

Et I, 8 :

¿ Quien creyó
Que un *don* fuera guarnicion
De un *Gil*, que siendo zagal
Anda rompiendo sayal
De villancico en cancion?

3. Cf. *El mayorazgo figura* de don Alonso de Castillo Solorzano.

Il a surtout cherché pour le personnage qui allait tenir l'affiche un nom sonore et facile à retenir.

Ce personnage ne pouvait être tiré de l'histoire. Encore fallait-il qu'il s'accommodât avec elle. Plus d'un exemple fameux justifiait cette création. Pour ne rien dire du plus connu, de ce Godoy qui commença comme simple garde du corps à faire le chemin que l'on sait dans la faveur de Charles IV et de Marie-Louise, n'était-ce pas assez d'un Fernando de Valenzuela pour donner au rôle de Ruy Blas toute la vraisemblance nécessaire? Un joli page de petite noblesse qui devient l'amant de Marie-Anne d'Autriche et qui, avant de connaître l'amertume de l'exil, obtient la grandesse et régit quelque temps le royaume, voilà bien une fortune qui rend moins étrange celle que don Manuel Arias ne s'explique pas sans « quelque mystère[1]. » Il est même plus naturel de voir en six mois « monter jusqu'au sommet » un ministre qu'on croit « de grande race, en somme. » Il est moins naturel que sa vertu soit plus haute encore que sa situation. Mais le nouveau « duc d'Olmedo » n'est pas le cousin de ces aventuriers qui ne demandaient leur succès qu'à l'intrigue, et ne recherchaient le pouvoir que pour la satisfaction de leurs intérêts ou de leur ambition. Il a hérité du don Sanche d'Aragon de Corneille la générosité de son âme, et si le système dramatique de Victor Hugo lui refuse la noblesse du sang, il n'en accuse que mieux la grandeur royale de son génie et la pureté de son zèle patriotique. Assurément on a peine à concevoir un tel caractère dans un tel poste, et ce n'est certainement pas sous ces traits que nous nous représentons les favoris des rois ou des reines d'Espagne. Par le contraste même de ses origines et de sa destinée, de sa vie et de ses rêves, Ruy Blas nous apparaît surtout comme le modèle du héros romantique; mais, s'il a été conçu avant tout pour faire battre sous une livrée le cœur le plus noble et l'opposer dans sa générosité naturelle à l'âme monstrueuse d'un grand seigneur, la « machine effroyable » qui doit le briser sous sa roue n'aurait pas pu être montée aussi aisément en un autre temps et dans un autre pays.

Celui qui l'a imaginé joue le rôle et prend plus d'une fois le ton du traître de mélodrame. Est-ce à dire que don Salluste n'a rien d'un Bazan? Mais son culte forcené de la vengeance n'est-il pas une forme espagnole de la religion de l'honneur? La comedia

1. *Ruy Blas*, III, 1.

nous a souvent présenté des gentilshommes qui prennent les voies les plus tortueuses pour laver leur injure dans le sang de celui qui les insulta. Le père Mariana nous conte au onzième livre de ses *Annales d'Espagne* l'histoire d'un aventurier qui, pendant la régence de la reine Petronila d'Aragon, se fit passer pour le roi Alphonse le Fort, tué vingt-huit ans auparavant à la bataille de Fraga. Comment expliquer l'impudence de ce *cherche-fortune*? Alarcón, dans *La Cruauté pour l'honneur* [1], imagine qu'il n'était pas seulement poussé par l'ambition. Il suppose qu'il s'était enfui par impuissance de se venger sur le favori du roi. Il revient enfin, quand le temps écoulé rend plus facile sa supercherie, et s'il aspire à la puissance suprême, c'est afin de frapper en secret celui pour lequel il a gardé sa haine toujours jeune. Sans doute le malheur de Nuño Aulaga n'a rien de commun avec la disgrâce du marquis de Finlas, mais le héros d'Alarcon n'apporte pas à sa vengeance une patience moins opiniâtre que l' « homme effrayant » devant lequel tremblent les genoux de Ruy Blas. Ils ne reculent pas plus l'un que l'autre devant la cruauté que leur impose ce qu'ils considèrent comme leur honneur.

L'autre Bazan, don César, ne peut avoir appris qu'en Espagne à draper « sa gueuserie avec son arrogance ». M. Menéndez y Pelayo admirait dans son fameux monologue le développement lyrique de motifs empruntés aux romans picaresques. Est-ce à dire cependant que don César soit de la même famille que le troisième maître de Lazarille, cet hidalgo sans le sou qui montait la rue avec tant d'allure qu'on « aurait pu le prendre pour un très proche parent du comte de Arcos? » Il montre devant la « bibliothèque » ou l'on peut « lire » les meilleures œuvres du soleil, une admiration qui rappelle celle des pícaros devant une table chargée de mets. Il a trop de scrupules cependant et trop de hautaine insouciance pour qu'on puisse en faire le cousin de ces éternels affamés. Il rappelle plutôt ces héros des nouvelles de Cervantès qui abandonnent le toit paternel sans autre raison que le caprice de leur jeunesse et qui s'encanaillent par amour de la liberté. Carriazo et Avendaño [2]

1. Alarcon nous indique lui-même, à la fin de sa comedia, la source de son inspiration. Cf. les derniers vers de *La Crueldad por el honor* qui se réclament :

Desta verdadera historia
Que el docto padre Mariana
Apunta en el libro onceno
De los Anales de España.

2. Dans *La Ilustre fregona.*

ont beau avoir vécu dans les académies picaresques cette vie savoureuse où se mêlent les querelles et les danses, les meurtres et les chansons, les jeux et les jurons; ils y ont conservé, malgré tout, leur générosité et leur vertu. Dans un milieu où chacun ne songe qu'à gagner et à garder, leur libéralité révèle la noblesse de leur origine. Don César a, comme eux, la main toujours ouverte, et, dès qu'il en a, son argent s'envole. Comme le Juan de Cárcamo de *La Jitanilla de Madrid*, il a beau cacher son nom, il n'oublie jamais ce qu'il lui doit. Andrès Caballero ne peut se refuser à l'industrie que pratiquent les bohémiens qui l'ont accueilli dans leur tribu; mais il demande à opérer seul, et il achète les objets qu'il rapporte, quand il vient de voler de ses propres ailes. Ce « cher Zafari » donne des conseils quand on prend à don Charles de Mira son épée et son buffle, mais il n'y touche pas plus qu'aux argousins qu'on assomme pendant qu'il fait des vers sous les arcades.

D'où vient le caractère chevaleresque de cette sorte de pícaros? Les chroniques espagnoles du XVIIe siècle nous parlent de gentilshommes qui, « après avoir habité le haut de la société [1], » sont venus « se loger dans le bas; » mais, en se souillant au dehors, ils sont loin d'être restés « sains au dedans. » Ce n'est pas sans raison qu'on coupe le cou à don Jerónimo de Loaysa Triviño dont le supplice est raconté dans les *Gacetas* de l'anonyme de Madrid [2]. Ce noble tire-laine n'avait pas hésité à tuer un clerc qui mettait trop peu d'empressement à lâcher sa cape. Pendit-on le fils du maître d'armes de Philippe IV, don Luis Pacheco de Narvaez? C'était, en tout cas, le supplice qui convenait à un brigand « escaladeur [3]. » Voilà la fin ordinaire de ces seigneurs proclamés maîtres ès arts picaresques dans les madragues de Zahara. Celle qu'imagine Cervantes ne pouvait s'appliquer qu'à des héros de sa fantaisie ironique. Victor Hugo aurait peut-être pu justifier don César-Zafari en rappelant les espiègleries de jeunesse et les fréquentations d'un marquis de Cerralbo ou de ce Fernando de Toledo qui s'amusait de son surnom de pícaro [4]. Mais ce n'est

1. Ce sont les termes dont se sert la Préface de *Ruy Blas*.

2. Cf. *La Corte y Monarquia de España en los años de* 1636 *y* 1637 par D. Antonio Rodriguez Villa, Madrid, 1886.

3. Cf. *op. cit.*, p. 78.

4. Cf. dans la *Relación primera de la vida del Escudero Marcos de Obregon.* (Descanso primero) la réplique de don Fernando de Toledo au pícaro qui vient de lui donner le surnom que lui ont valu ses *discretísimas travesuras.* « Dijo don Fernando muerto de risa : Harta honra me haces, pues me tienes por cabeza de tan honrada profesion como la tuya. »

sans doute pas dans l'histoire qu'il a trouvé ce cousin de don Salluste qu'il chargeait de représenter une moitié de la noblesse espagnole à la fin du xviie siècle. L'avait-il conçu en lisant cette *Jitanilla de Madrid* qui lui inspirera son Esméralda? Il est probable, en tout cas, que les réflexions de La Beaumelle dans sa Notice sur *Louis Pérez de Galice*[1] lui ont donné une solide confiance dans la valeur symbolique comme aussi dans la vraisemblance d'un tel personnage. « Le brigandage, écrivait La Beaumelle, ou la résistance aux lois à force ouverte, n'est pas considéré en Espagne du même œil qu'ailleurs. Non seulement le courage n'y perd pas, dans ce métier, le droit qu'il a d'attirer l'admiration, même dans le scélérat condamné au dernier supplice, mais encore l'idée des dangers affrontés diminue singulièrement celle de la culpabilité des actes répréhensibles.... Aussi ce que d'Aubigné appela la transsubstantiation de soldats en voleurs fut-elle plus aisée en Espagne que dans tout autre pays[2]. » Louis Pérez de Galice, dont La Beaumelle cherche ainsi à expliquer le « beau caractère, » n'est pas, en effet, un brigand ordinaire. Les circonstances ont fait de lui un voleur de grand chemin; elles ne l'ont pas plus dépouillé de son désintéressement que de ses vertus héroïques. Un paysan lui donne sa bourse pour sauver sa vie, et il regrette un argent dont il ne tardera pas à sentir le besoin. « Si vous pouviez le défendre, lui demande Louis, vous ne le donneriez pas? — Non certes, répond le paysan. — Eh bien, réplique l'étrange bandit, reprenez votre sac; il ne sera pas dit que Louis Pérez ait volé personne. Il m'importe peu qu'on sache que, dans la misère où je me trouve, j'ai accepté ce qu'on m'a donné, mais il m'importe qu'on ne prétende pas que je l'ai pris avec violence. Prenez votre argent, vous dis-je, et Dieu vous conduise! » Ce ton et ce geste seraient-ils déplacés chez « ce bohémien? ce galeux? ce bandit? ce Zafari[3]? »

N'est-elle pas aussi très espagnole, la figure « chevaleresque et gravement bouffonne » de don Guritan? Victor Hugo qui le définit ainsi voulait en faire une sorte de don Quichotte attardé. Sa galanterie platonique et jalouse n'est point indigne, en effet,

1. Chefs-d'œuvre des Théâtres étrangers, *Calderon*, t. II.

2. Cf. *Ruy Blas*, III, 2 :

> Sitôt que la nuit tombe, il est une heure trouble
> Où le soldat douteux se transforme en larron.

3. *Ruy Blas*, IV, 2.

de l'amant de Dulcinée. Mais comment la justifier chez un vieillard que n'a point égaré la lecture des romans de chevalerie? Peut-être Victor Hugo s'est-il souvenu des récits de ces voyageurs de notre XVIIe siècle qui rapportaient d'Espagne d'étonnantes anecdotes sur les formes dévotieuses qu'il prétendaient y avoir vu prendre à l'amour [1]. Bertaut écrit dans son *Journal* [2] à la date du 16 octobre : « Ce que je remarquai de plus extraordinaire fut qu'il y avoit auprès des Dames du Palais quantité d'hommes couverts qui n'ostèrent pas mesme leurs chapeaux quand M. le Mareschal entra. Je croyois d'abord qu'ils fussent tous Grands d'Espagne; mais on me dit que chaque Dame pouvoit dans ces jours-là solemnels donner place à deux galants, qui pouvoient se couvrir devant la Reine mesme. Et la raison qu'ils m'en donnerent fut qu'on les jugeoit estre *tan Embevecidos*, comme qui diroit si enyvrez de la veue de leurs Dames qu'ils n'ont point d'yeux que pour elles et ne voyent rien de ce qui se fait devant eux. » C'est dans l'attitude de ces amoureux extatiques que nous est présenté don Guritan « debout et silencieux au fond de la chambre » et fixant sur la reine « un œil plein d'adoration muette. »

La « pure et lumineuse créature » qui est l'objet de ce culte ne pouvait pas être prise en dehors de l'histoire. Si grande que soit la liberté du poète, elle ne va pas jusqu'à créer des reines d'Espagne. La date qu'il donnait à son drame imposait à Victor Hugo Marie-Anne de Neubourg; mais le caractère qu'il lui prête semble lui convenir beaucoup moins qu'à la première femme de Charles II, à Marie-Louise d'Orléans. M. Morel-Fatio n'a pas de peine à montrer qu'on ne saurait confondre une Allemande « autoritaire, rancunière et passionnée » avec une Française « gracieuse et enjouée [3]. » Et il regrette que Victor Hugo n'ait pas reculé son drame d'une dizaine d'années. La faute est-elle si grave qu'il le dit? Peut-être pourrait-on remarquer d'abord que la fille d'Henriette d'Angleterre poussait l'enjouement jusqu'à donner « deux soufflets à tour de bras » à sa camarera mayor, pour venger la mort de ses deux perroquets. Mais est-ce bien elle qui a servi de modèle à la reine de Ruy Blas? Assurément ce n'est pas Marie-Anne de Neubourg qui n'aurait jamais oublié

1. Cf. E. Martinenche, *La Comedia espagnole en France*, p. 82 et 83.

2. *Journal du voyage d'Espagne* fait en l'an mil six cent cinquante-neuf, à l'occasion du Traité de la Paix. Paris, 1664.

3. *Op. cit.*, p. 199.

« la gravité espagnole[1]. » Si Victor Hugo ne l'a pas peinte telle qu'elle fut en réalité, il ne s'est pas contenté non plus de lui substituer celle qui l'avait précédée sur le trône d'Espagne. Il ne pouvait pas renoncer à la date qu'il avait choisie, puisqu'il voulait peindre une décadence. Comment, d'autre part, aurait-il consenti à affaiblir la signification philosophique et humaine de son drame? Le public de *Ruy Blas* n'avait pas sur Marie-Anne de Neubourg les renseignements que les érudits ont trouvés dans les lettres de Blécourt à Louis XIV. Son nom suffisait à lui rappeler son origine, et, la sachant Allemande, il ne s'étonnait pas de lui voir sortir de sa poitrine « une lettre froissée, un bouquet desséché de petites fleurs bleues et un morceau de dentelle taché de sang. » Victor Hugo n'a pas fait, en somme, de la fille de l'électeur de Neubourg, une réplique, trait pour trait, de Marie-Louise d'Orléans. On ne la voit guère « gracieuse et enjouée. » Elle est la princesse sentimentale qui regrette sa « bonne Allemagne » et ses « bons parents. » C'est parce qu'elle se plaisait avec sa sœur, « douce compagne, » à parler aux paysans de ses domaines qu'elle peut en Espagne regarder « en bas pendant que Ruy Blas, le peuple, regarde en haut. »

La camarera mayor qui lui impose la stricte observation d'une étiquette morose ne montre point les sentiments que Mme d'Aulnoy attribue à la duchesse d'Albuquerque. M. Morel-Fatio suppose que Victor Hugo lui a prêté le caractère hautain et soupçonneux de celle qui l'avait précédée dans sa charge, de la duchesse de Terranova, et il s'étonne de cette façon de faire « de la vérité historique à faux[2]. » Il est certain que la duchesse d'Albuquerque avait de l'aménité, et que, sans rien perdre de sa fierté, elle

1. Cf. la lettre du 6 mars 1680 dans laquelle Mme de Villars raconte à Mme de Coulanges comment la reine Marie-Louise d'Orléans néglige, dans son envie de la voir, les règles de l'étiquette (édition Alfred de Courtois, Paris, 1868).

2. *Op. cit.*, p. 226. M. Morel-Fatio ajoute que le nom supposé exact par Victor Hugo ne l'était même pas, puisque la duchesse de Frias succéda à la duchesse d'Albuquerque comme camarera mayor en 1696, et que l'action de *Ruy Blas* se passe en 1699. On peut discuter cette dernière affirmation. Elle est fondée sur la date de la mort du prince électoral de Bavière qui eut lieu le 6 février 1699. Victor Hugo pouvait ignorer ou avoir oublié cette date. Il se contente d'ailleurs de faire dire à *Ruy Blas* (III, 2) que « l'infant bavarois se meurt. » La date qu'il désigne par 169. au bas de la liste des personnages n'est pas du tout celle de 1699, mais celle qu'il a imprimée dans sa préface du 25 novembre 1838. C'est « vers 1695 » qu'il place le croquis qu'il esquisse de la noblesse castillane. Or, en 1695, c'est bien la duchesse d'Albuquerque qui remplissait les fonctions de camarera mayor.

s'appliqua à se faire aimer par sa facilité libérale. L'histoire, qui donnait ce nom, ne permettait-elle aucune modification à ce caractère? N'est-il pas vrai que la cour d'Espagne avait des exigences méticuleuses et blessantes, et que celle que Mme de Villars appelle *la garde mayor* [1] était responsable de la maison de la reine? Comment concevoir cette grande maîtresse du palais sans raideur et sans morgue? Victor Hugo n'a pas peint la duchesse de Terranova sous le nom de la duchesse d'Albuquerque. Il a voulu seulement que sa camarera mayor jouât le rôle et gardât l'allure qui convenait à sa charge. S'il a donné une entorse à la vérité historique, c'est qu'il avait des raisons de lui préférer la vraisemblance morale. Il n'ignorait du reste point qu'il est des cas où la poésie est plus vraie que l'histoire. Il n'écrivait pas une biographie érudite. Il mettait en scène des personnages qui devaient représenter une époque avec ses traits essentiels. Quelle est donc la valeur du tableau que nous offre *Ruy Blas*?

En somme, les éléments mis à profit par Victor Hugo pouvaient s'appliquer sans disparate à l'œuvre qu'il avait conçue. Ne viennent-ils pas tous de la littérature classique espagnole, quand ils ne sont pas empruntés à Mme d'Aulnoy et à l'abbé de Vayrac qui se complètent assez heureusement [2]? L'Espagne de *Ruy Blas* est-elle si différente de celle que nous peignent les historiens? Ne montre-t-elle pas derrière un décor d'apparat la même corruption et la même misère? Parcourez les récits des annalistes ou des voyageurs. Dès les premières années du XVIIe siècle, ils signalent l'épuisement, qui va sans cesse grandissant, de la nation qui passe pour la première du monde. Cabrera de Córdoba, qui appartenait comme scribe à la maison de la reine Marguerite d'Autriche, se plaint que le roi manque d'argent pour payer les gages de ses serviteurs. Les revenus des Indes sont engagés pour des sommes supérieures à celles

1. Lettre du 21 mars 1680 à Mme de Coulanges.

2. M. Biré a bien imaginé que *Ruy Blas* devait beaucoup à un drame où les vers se mêlent à la prose et qui fut joué à Londres, sous le titre de *La Dame de Lyon*, le 14 février 1838, mais il n'est aucun des rapprochements qu'il indique qui ne puisse s'expliquer par une autre inspiration. Comment d'ailleurs Victor Hugo aurait-il connu une œuvre assez obscure et qu'aucune étude antérieure ne lui signalait? *Ruy Blas* a certainement été conçu avant que *La Dame de Lyon* vît le jour, je veux dire les feux de la rampe. Il est possible que, comme le note l'édition définitive, Victor Hugo n'ait commencé à écrire sa pièce que le 8 juillet 1838, mais c'est qu'alors il n'avait plus, en effet, qu'à l'écrire. Le *Témoin de sa vie* n'assure pas sans fondement que « le sujet le préoccupait depuis longtemps. » Cf. Biré : *Victor Hugo après* 1830, p. 242.

qu'apportent les flottes, et il faut acheter à crédit pour fournir la table royale. On juge par la cour de ce que doit être le reste du pays. Bertaut, qui le traverse en 1659, ne parle que « du mauvais ordre d'Espagne et du peu de prévoyance des Espagnols. » Il ne voit que terres en friche sur lesquelles un peuple paresseux ne songe qu'à vivre « au jour la journée » et manque souvent de pain. A Madrid même, il s'explique le soin des ses habitants « d'avoir du parfum » dans ces rues si larges d'où jamais on n'enlève la boue, et « si infectes à cause des ordures que l'on y jette. » Le mal ne fait qu'empirer sous le successeur de Philippe IV. La correspondance des diplomates étrangers fait plus d'une fois allusion à la « fatigue » du Trésor. Elle ne donne pas des détails moins significatifs sur la corruption qu'aurait engendrée cette misère si elle n'était pas depuis longtemps entrée dans les mœurs publiques. Il est question dans *La Gitanilla de Madrid* d'un magistrat municipal qui ne se laisse point acheter. Aussi, lorsque des bohémiennes lui demandent une pièce d'argent pour dire la bonne aventure, il est impossible de la dénicher dans sa maison. Preciosa, qui a de l'esprit, conseille à ce vertueux personnage de renoncer à un usage aussi singulier que déplorable, s'il n'est pas résolu à mourir de faim. L'ironie de Cervantes pouvait être justifiée par d'illustres exemples. De temps en temps le roi faisait bien quelques exécutions comme celle dont furent victimes le comte de Villalonga et Pedro Alvarez Pereira qui s'étaient enrichis « plus vite qu'il n'était légitime [1]; » mais des favoris comme le duc de Lerma donnaient de haut des leçons de pillage que les petits officiers de justice ou de finances s'empressaient de suivre, dès qu'ils n'avaient plus à redouter de rares et vaines tentatives d'épuration. Le gaspillage atteignit sous Philippe IV des proportions qu'il n'avait point connues sous son prédécesseur, et l'on peut dire qu'autour de Charles II moribond, c'est le royaume tout entier qui sent le cadavre. Les ambassadeurs de l'Europe vont à la cour d'Espagne comme à la curée, et les grands personnages qu'ils circonviennent sont prêts à se vendre au plus offrant. Lisez les rapports que reçoivent les divers prétendants à la couronne de celui qui « n'est pas une figure, » mais « une ombre. » Et puis relisez l'apostrophe aux « ministres intègres. » Quelles que soient les réserves qu'il appelle, ce discours véhément dans lequel Victor Hugo résume son tableau d'une monarchie

1. Cf. les *Relaciones... de Cabrera de Cordoba* à la date du 14 avril 1607.

qui s'écroule n'a pas seulement une valeur poétique et dramatique. Il demeure une page d'histoire.

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien à reprendre à la couleur espagnole de *Ruy Blas*? Pour ne pas revenir sur des erreurs de détail, il est difficile de ne pas regretter ce qu'elle offre encore d'outré et de conventionnel. On ne retrouve pas sans agacement cette *m* que nos romantiques croyaient devoir imposer à la formule *don* quand elle désigne un religieux. On est fatigué d'entendre rappeler une fois de plus qu'un grand d'Espagne doit rester couvert, et l'on ne serait pas fâché que, sans cesser d'être « charmante », l'amante de don César renonçât à danser le fandango. Aucun des personnages ne perdrait rien de sa nationalité s'il ne s'abandonnait pas à un lyrisme d'une violence effrénée. La vengeance de don Salluste ne serait pas moins effrayante s'il ne disait pas tant qu'elle doit l'être. L'amour de Ruy Blas resterait aussi insensé sans se proclamer « plus sourd que la folie et plus noir que le crime. » Don César enfin ne serait point déshonoré s'il refusait la bourse de son cousin sans préférer « qu'un chien rongeât (son) crâne au pied du pilori. »

Ce qui nous éloigne peut-être davantage de l'Espagne, c'est la prétention de Victor Hugo à gonfler ses héros de symbolisme et d'abstraction. Si l'on en croit sa préface, don Salluste serait « l'égoïsme absolu; » don César « le désintéressement et l'insouciance. » Dans Ruy Blas on verrait « le génie et la passion comprimés par la Société.... La reine enfin, ce serait la vertu minée par l'ennui. » Heureusement, cet élargissement du sujet historique en un sujet philosophique, Victor Hugo ne l'a imaginé qu'après coup. L'Espagne de *Ruy Blas* est une Espagne qui parle la langue romantique et que le génie du poète déforme parfois pour la faire entrer dans le cadre épique de son cerveau. Malgré tout, malgré les sottises qu'y a relevées l'érudition, malgré les entorses que la convention théâtrale ou la vraisemblance morale y donnent çà et là à la vérité historique, c'est de l'Espagne tout de même qui apparaît dans cette peinture savoureuse d'une corruption lamentable où sourit une bravoure picaresque, et qu'illumine un héroïsme généreux. Essayez donc de vous représenter Ruy Blas autrement qu'en Espagne, et dans l'Espagne de la décadence de la maison d'Autriche. Vous n'y réussirez certainement pas. Que demander de plus à un poète dramatique? Si l'on apportait à la critique des drames historiques de Shakespeare les mêmes procédés et les mêmes exigences, est-on bien sûr qu'ils y résisteraient aussi

bien? Victor Hugo n'a pas eu, en tout cas, à se repentir d'avoir cédé à l'élan naturel de son imagination et aux sympathies réfléchies qui le poussaient vers l'Espagne. Il n'est guère dans son théâtre que deux drames qui vivent vraiment d'une vie ardente et toujours jeune. Et sur l'un comme sur l'autre flotte le panache espagnol.

L'ESPAGNE DANS LE THÉÂTRE DE L'ÉPOQUE ROMANTIQUE APRÈS HERNANI

Si l'on veut rendre justice à l'hispanisme de Victor Hugo dans son théâtre, il suffit de le comparer à celui de ses contemporains. Il est inutile de s'arrêter à des pièces méprisables qui ne nous transportent au delà des Pyrénées que pour suivre une mode nouvelle, et qui accumulent les sottises et les ignorances. Elles voient quelquefois s'ouvrir devant elles les portes d'un grand théâtre, mais elles ne tardent guère à quitter la scène qu'elles compromettent, et elles n'ont plus droit qu'à l'oubli. Est-ce la politique qui fit interdire après la première représentation les inq actes en prose, qui, sous le titre de *La reine d'Espagne*, furent oués le 5 novembre 1831 à la Comédie-Française? Le drame de Henri de Latouche aurait été, en tout cas, déplacé dans n'importe quel théâtre et à n'importe quel moment. L'extravagance historique y était poussée jusqu'à l'indécence. Il n'en reste qu'un mot que les humoristes ont conservé : « Penses-tu, demandait Charles II, qu'un homme de mon âge, soixante ans et un peu plus, mais un roi, puisse avoir des enfants? — Quelquefois, Sire, répond le médecin Monville. — Et à soixante-dix ans?, reprend le roi. — Toujours, » réplique Porto-Carrero [1]. Voilà comment s'expriment Charles II, qui est d'ailleurs mort à trente-neuf ans, et un confesseur dont Latouche fait un inquisiteur général et qu'il confond avec le fameux cardinal-ministre. Le reste est à l'avenant.

Jusqu'à quel point le triomphe d'*Hernani* et le succès de *Ruy Blas* réussirent-ils à modifier les théories traditionnelles et à attirer l'attention sur les ressources dramatiques qu'on pouvait encore demander au pays du Cid et de don Juan? Parmi les imitations qu'ils provoquèrent, en est-il qui, sans avoir droit à une place

1. Cf. Morel-Fatio, *op. cit.*, p. 182.

importante dans notre histoire littéraire, contribuent cependant à nous mieux faire comprendre une des phases les plus intéressantes du développement de notre théâtre? Ce sont les deux seules questions qui justifient une enquête et méritent une réponse.

Le drame espagnol de Victor Hugo était loin de réaliser l'idéal tracé dans *La Préface de Cromwell.* Il prétendait mêler les genres, mais il était l'œuvre d'un trop grand artiste pour ne pas garder l'unité de ton. Quels que fussent les contrastes qu'il recherchait entre ses personnages, il ne les faisait point passer dans son style. Ruy Blas, qui n'est qu'un valet, ne s'exprime jamais comme un *gracioso.* La comedia ne redoutait pas de lancer une grossière plaisanterie au milieu de la plus terrible situation. Victor Hugo connaît trop son public pour gâter ainsi une noble émotion. Il fait appel parfois à des tonalités différentes, mais il ne les fait point hurler ensemble, il les fond toujours en une sorte d'harmonie tragico-lyrique.

Casimir Delavigne n'était pas un assez grand poète pour suivre cet exemple. Son goût d'ailleurs et son talent ne se prêtaient qu'à de timides hardiesses. C'est d'abord dans le cadre élargi de la comédie classique qu'il essaie de faire entrer la nouvelle Espagne romantique. Le 17 octobre 1835, le Théâtre-Français représenta pour la première fois *Don Juan d'Autriche ou la Vocation.* Dans ces cinq actes en prose, quelques détails font songer à *Hernani.* Don Quexada n'imagine pas sous la fenêtre de doña Florinda un autre signal que celui qui avait fait descendre doña Sol. Victor Hugo avait fait de don Carlos un jeune prince amoureux et qui ne reculait pas, pour satisfaire ses désirs, devant la plus cruelle violence; ce n'est qu'après son élection qu'apparaissait en lui Charles-Quint. On dirait que Casimir Delavigne a voulu à son tour montrer en Philippe II un fils dont la jeunesse connaît les passions que Victor Hugo prête à son père, et qui manie avec moins de scrupule encore l'arme odieuse de la contrainte morale. Il n'accepte cependant que dans une faible mesure les théories dramatiques de l'auteur d'*Hernani.* On peut s'en rendre compte d'après l'examen critique qui accompagne sa pièce. Bien qu'il soit signé de M. Prosper Poitevin, il n'est pas douteux qu'il réponde à sa pensée et qu'il n'en ignore aucune nuance. Le service qu'à ses yeux le romantisme a rendu à la comédie, c'est d'y avoir fait entrer des personnages nouveaux. La liberté que Louis XIV accordait à Molière n'allait pas sans d'assez étroites réserves et ne permettait guère que des intrigues bourgeoises.

Ancune loi, au contraire, et aucune convenance n'interdisent plus de peindre les ridicules de héros jadis réservés à un genre qui se piquait d'être noble. On peut enfin unir ce que M. Poitevin appelle « le comique et l'intérêt. » Mais comment y réussir? C'est une entreprise qu'il ne faut tenter qu'avec « un sujet historique habilement choisi » dans lequel la seule variété des personnages « permet de prendre tous les tons. » C'est parce que M. Casimir Delavigne a su concilier la gaîté et l'émotion que *Don Juan d'Autriche* a remporté un succès si considérable qu'on ne s'est même pas aperçu « du bon marché » qu'il faisait des trois unités aristotéliques.

Comment entend-il donc l'histoire qui lui permet « de faire marcher de front le drame et la comédie? » L'épigraphe inscrite au-dessous du titre résume sa doctrine. Elle applique à « toutes les comédies historiques » ce que Montesquieu a dit des histoires : « Les histoires sont des faits faux composés sur des faits vrais, ou bien à l'occasion des vrais. » *L'Examen critique* explique et développe cette maxime. Il ne faut pas, si on l'en croit, transporter au théâtre l'histoire dans le costume de la vérité. La vérité *vraie* ne saurait être confondue avec la vérité dramatique, puisque l'une peut être terne, et que l'autre ne saurait se passer d'être « vive et saisissante. » C'est la théorie contraire que Victor Hugo soutiendra dans la Note de *Ruy Blas*, mais nous avons déjà vu qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre ses prétentions à l'exactitude. « Rien d'historiquement vrai... mais tout moralement vraisemblable, » voilà la formule de *Don Juan d'Autriche*. Elle est parfaitement conforme aux nécessités de la convention théâtrale. Encore faut-il, pour l'appliquer, la plus subtile délicatesse. Casimir Delavigne s'en est-il montré capable?

L'histoire raconte que Philippe II a vu pour la première fois le bâtard de Charles-Quint dans les jardins de Valladolid et qu'il l'a reconnu pour son frère en présence de toute sa cour. Casimir Delavigne suppose que Philippe II n'a laissé vivre don Juan qu'en lui laissant ignorer son origine, et qu'il veut faire un prêtre du jeune homme qui ne tarde pas à révéler son caractère héroïque et passionné. Comme il lui faut une intrigue et un dénouement, par « un heureux anachronisme [1], » il nous transporte au troisième acte dans le couvent de Saint-Just où, sous le nom de frère Arsène, nous voyons apparaître Charles-Quint. C'est l'empereur lui-même

1. Ce sont les termes dont se sert M. P. Poitevin.

qui, malgré son abdication, interviendra au dernier acte dans l'Alcazar de Tolède pour imposer à ses deux fils la réconciliation nécessaire. Les péripéties qui nous mènent aux accolades finales ne laissent pas d'être parfois assez naïvement romantiques. Les travestissements et les échelles de corde n'y jouent pas un rôle médiocre, et les coups de théâtre, quand ils ne sont pas provoqués par l'apparition d'un *deus ex machinâ*, ne donnent guère le frisson qu'à la manière du mélodrame. Voilà comment Casimir Delavigne corrige l'histoire pour unir l'intérêt et l'amusement et, comme dit M. Poitevin, se montre « si audacieux avec tant de sagesse. »

Que deviennent, dans cette « vaste et gigantesque comédie » les personnages les plus illustres? *L'Examen critique* n'a pas assez d'éloges pour l'art avec lequel ils nous sont présentés. « Qui ne reconnaît, s'écrie M. Poitevin, dans ce pétulant et fougueux jeune homme le bâtard de Charles-Quint; dans ce monarque dévot et cruel l'astucieux Philippe II? Y a-t-il un seul trait de leur physionomie qui ait échappé à leur auteur? » Quant à Charles-Quint, comment « ce génie autrefois si fécond et si actif » ne se serait-il pas réveillé pour délivrer son fils?

Rien de plus étrange, en réalité, que les traits donnés par Casimir Delavigne à des figures qu'on ne dépouille pas sans ridicule de l'aspect sous lequel elles sont entrées dans l'immortalité. On aura beau faire, on ne pourra s'empêcher de sourire en voyant Philippe II protester contre son frère qui vante sa maîtresse, et réclamer pour la sienne [1]. Et que dire de ces transports de jalousie qui ne s'arrêtent qu'à la minute où celle qui en est l'objet se révèle Juive au monarque épouvanté? La cruauté et la dévotion de cet étonnant amoureux ne sont pas peintes sous un jour moins extraordinaire. On lui signale dans une des vallées du Piémont plusieurs de ses sujets qu'on soupçonne d'hérésie. Il dicte en trois mots sa réponse : « Tous au gibet. » Sa politique à l'égard des Juifs ne s'explique pas avec moins de simplicité : « Dussé-je faire un désert de l'Espagne, s'écrie-t-il, ils disparaîtront en laissant leurs trésors pour enrichir nos églises, et leur sang pour raviver la foi qui s'éteint. Je le veux, et par piété! » Le Philippe II vieilli et débauché de Schiller n'était pas un portrait plus ressemblant. Encore s'exprimait-il avec une moins naïve perversité. Un autre Philippe II nous apparaîtra dans *La Rose de l'Infante*. Ce ne sera pas exactement celui que l'histoire nous

1. I, 10.

fait connaître, mais, loin de mêler la galanterie à la dévotion, il ne prêtera plus à aucun sourire dans la sombre beauté de son épique transfiguration.

Il n'y a pas plus de vraisemblance morale que de vérité historique dans la peinture que Casimir Delavigne nous fait de son héros. Don Juan d'Autriche est jeune et amoureux; cependant est-il possible qu'il oublie devant cette Florinde qui s'appelle Sara son « orgueil d'hidalgo et de vieux chrétien? » Que sous l'empire de la passion il foule aux pieds « le respect humain, » passe encore. Mais, s'il souffre avec les hérétiques persécutés, et s'il accorde à tous les hommes le droit de prier Dieu à leur manière, c'est qu'il a suivi un cours de philosophie qui ne s'est ouvert qu'au XVIIIe siècle. Et comment expliquer autrement que par une flatterie de l'auteur pour son public le culte que professe pour François Ier le bâtard de Charles-Quint? Il est vrai qu'il ignore le nom de son père; n'est-il pas certain pourtant d'être de souche espagnole? Comme le Carlos de Corneille, il se sent « plutôt né pour commander que pour obéir. » Malheureusement, pour manifester l'ardeur de sa vocation, celui qui va devenir don Juan d'Autriche n'hésite pas à partir de ce principe qu' « il n'y a que trois choses dans la vie : la guerre, les femmes et la chasse. » Voilà un langage que ne lui a point appris don Sanche d'Aragon.

Celui que tient Charles-Quint ne surprend pas moins dans sa bouche. Casimir Delavigne a cru jouer au plus fin en ne lui prêtant pas de profondes considérations. La critique classique s'empressa de lui adresser sur la délicatesse de son goût des félicitations qui dissimulaient mal une satire d'un monologue fameux. « Quelles grandes pensées, écrivait un de ses représentants, un homme de talent vulgaire se serait cru obligé d'avoir à propos de Charles-Quint sous l'habit d'un moine!... Heureusement M. Casimir Delavigne, en écrivain prudent et sage, sait trop bien que rien n'est plus facile que d'avoir de grandes pensées, et que rien ne vaut l'action dans un drame, pas même l'admirable récit de Théramène [1]. » Le Charles-Quint de M. Delavigne ne se livre, en effet, à aucune déclamation. Lorsque, pour rendre la liberté à son fils, il sent l'intelligence se rallumer dans sa « vieille majesté découronnée, » il n'a recours qu'à des ruses d'une assez médiocre politique et à la plus banale corruption. « Chose bizarre, dit-il : le choix de quelques moines dans le chapitre d'un petit couvent

1. Cf. *L'Examen critique*, p. 350 dans l'édition de Paris, 1854.

d'Estramadure ne m'aura pas moins agité, je crois, que celui de mes électeurs couronnés à la grande diète de Francfort[1]. » La chose est bizarre assurément, et plus qu'il ne le dit. La situation dans laquelle il se trouve est du plus pur romantisme, et il ne la dénoue qu'avec des gestes et des mots de comédie bourgeoise. On regrette les « grandes pensées » qui n'auraient pas manqué de se présenter à son esprit, si l'auteur d'*Hernani* avait eu la fantaisie de faire parler au moine de Saint-Just la langue du roi d'Espagne devant le tombeau de Charlemagne.

On devine ce que devient la couleur locale entre les mains du « prudent et sage » Casimir Delavigne. Elle n'inspire aucun tableau, elle se réduit à quelques touches assez maladroitement jetées au cours du dialogue. Ici, c'est une allusion à l'inévitable chocolat du déjeuner; là, c'est une comparaison qui emprunte sa fraîcheur aux citronniers d'Andalousie. Au quatrième acte, dans la rue déserte où de grosses gouttes commencent à tomber, pas une guitare ne vient égayer la tristesse de la nuit. Et Dorothée soupire : « Se croirait-on à Tolède? » Ne faut-il pas aussi, pour qu'on se croie en Espagne, que l'Inquisition dresse à nos yeux son terrible tribunal? Ce spectacle nous est cependant refusé, mais doña Florinde ne manque pas de nous en faire une effrayante description. Elle se représente la salle où elle va comparaître avec ces torches « qui n'éclairent que pour rendre l'obscurité plus affreuse, » et ces juges dont les yeux seuls apparaissent derrière leur voile et regardent fixement avec une immobilité glaciale. La moindre parole imprudente peut mener droit au bûcher. Une lettre même risque de vous perdre. Le « grand maître des postes » a vite fait de renseigner son souverain sur les secrets de son peuple. Il est vrai qu'il porte le nom prédestiné de don Raymond de Taxis.

Les scènes qui cherchent à nous reposer de ces fortes émotions ne font point appel à ce qu'on pourrait appeler un comique espagnol. Elles ne demandent pas le sourire à ces contrastes savoureux où triomphait l'art de Lope et de ses disciples. Elles se contentent d'insister un peu lourdement sur les embarras dans lesquels l'étourderie de don Juan jette le vieux gentilhomme qui lui a servi de père, ou sur les malices d'un novice qui, malgré ses origines, n'a pas plus la vocation religieuse que le bâtard de Charles-Quint. L'esprit que cherche Casimir Delavigne, c'est

1. III, 19.

une sorte d'esprit gaulois qu'il ne renouvelle guère et qui est loin de se montrer toujours à sa place. Est-ce bien au couvent de Saint-Just qu'il fallait rappeler que « le cheval du frère quêteur, c'est celui qui va le plus vite et qui porte le plus? » Et Charles-Quint n'a-t-il abdiqué que pour reprendre, sous la robe de frère Arsène, les railleries de nos fabliaux sur les moines qui « n'ont jamais que des neveux? » Il n'y a guère dans toute la pièce qu'un mot qui sonne à l'espagnole; c'est la réplique de don Juan à don Quexada : « Puisque je l'ai dit, c'est vrai. » (IV, 6.)

En somme, la mixture sage et terne que représente *Don Juan d'Autriche* et que M. Poitevin Prosper vantait comme la plus heureuse fusion du plaisant et du dramatique, cette comédie qui cherchait à rapetisser l'histoire pour élargir la formule classique ne pouvait que déformer et affadir l'Espagne. Casimir Delavigne ne l'a pas beaucoup mieux traitée lorsque, quelques années plus tard, il a voulu l'accommoder à la tragédie, à une tragédie qui ne prît avec les règles que de sages libertés.

La Fille du Cid, qui fut représentée sur le théâtre de la Renaissance le 15 décembre 1839, se contente de trois actes, mais conserve l'alexandrin. Est-ce pour répondre à *Ruy Blas* qu'elle fut écrite? Les théories de Delavigne lui interdisaient de recourir à cette documentation minutieuse que venait d'étaler Victor Hugo. A-t-il voulu prouver que la tragédie demeurait une forme assez souple pour faire place à l'histoire sans tomber dans l'érudition, et assez vivante pour renouveler toujours sa nécessaire idéalisation? *La Fille du Cid*, dans son audace mesurée, ne fait quelques pas vers l'auteur d'*Hernani* que pour revenir vite s'abriter sous l'aile de Corneille.

Les deux pièces que Casimir Delavigne a tirées de l'Espagne pourraient porter le même sous-titre. Comme sa comédie, sa tragédie est l'histoire d'une vocation manquée. Le véritable héros de *La Fille du Cid*, c'est Rodrigue qu'on a voulu faire entrer en religion comme don Juan d'Autriche, et qui n'y reste pas beaucoup plus longtemps. Ce Rodrigue n'est pas celui qu'on pourrait croire. C'est le second fils d'Alvar Fanés de Minaya, le fidèle compagnon du Campéador. Il a puisé au couvent des idées et des sentiments humanitaires; mais il ne tarde pas à puiser de l'héroïsme dans les yeux d'Elvire qui en sont tout chargés. La fille du Cid ne saurait souffrir qu'on fasse un prêtre de qui peut être un soldat. Malheureusement Rodrigue, qu'elle aime, est tenu par un serment dont

la mort seule de son frère peut le dégager. Ce trépas inévitable se produit au moment où Alvar Fanés, qui n'a pu obtenir des secours du roi Alphonse de Castille, vient rejoindre le Cid assiégé dans Valence par les Maures de Ben-Saïd. Rodrigue revendique la place du frère qui vient de tomber. Le premier sang qu'il verse l'émeut, et son père s'indigne d'un recul où il ne voit qu'une criminelle lâcheté. Le Cid comprend mieux la délicatesse de son âme et lui enseigne qu'il est aussi beau de frapper que de mourir pour sa patrie. Fort de cette leçon et surexcité par les mépris d'Elvire, Rodrigue arrache à Ben-Saïd le cadavre de son frère et, sans s'arrêter à ce duel, court chercher dans les rangs ennemis l'épée glorieuse qu'a laissé échapper le Cid mourant, mais vainqueur.

D'où vient cette intrigue? Et quels sentiments permet-elle de manifester? Si le succès de *Ruy Blas* a peut-être été l'occasion littéraire de *La Fille du Cid*, la dédicace qui suit la liste des personnages ne nous laisse aucun doute sur ce qu'on pourrait appeler son occasion historique. C'est, en effet, à « la veuve du Cid, » à « la sœur de la France » que le poète offre la fleur qu'il a « cueillie au jardin de Valence. » La première guerre carliste vient de prendre fin. Le frère de Ferdinand VII a été expulsé, et Marie-Christine demeure régente au nom de la future Isabelle II. Avec elle triomphent les libéraux qui ont inspiré la Constitution promulguée en 1837. Voilà pourquoi Casimir Delavigne, après avoir chanté le soleil qui fait pousser les fruits et les fleurs de l'Espagne, célèbre un autre soleil, celui qui « mûrit les moissons de la pensée humaine, » le soleil de la liberté. Les idées qui l'inspirent sont assurément plus généreuses que celles qui en 1823 firent franchir les Pyrénées aux « cent mille fils de Saint Louis; » mais comment les mêler sans ridicule à la peinture de l'Espagne du moyen âge? C'est vraiment oublier trop vite que « la scène se passe à Valence en 1094 » que de faire, par exemple, du Cid un champion des droits du pouvoir civil (I, 2). Quelque médiocre que soit l'estime qu'on professe pour la vérité historique au théâtre, encore convient-il de garder avec elle ce minimum de respect sans lequel il n'y a plus de place pour la vraisemblance morale.

Il est aussi une autre sorte de respect dont on ne se dégage pas sans péril. L'admiration qu'on éprouve pour un chef-d'œuvre n'autorise point à le recommencer sous une autre forme. Lorsque le fils d'Alvar Fanés provoque en duel Ben-Saïd, on se souvient de l'entretien qui coûta la vie à don Gormas, et l'on sourit. Les deux

Rodrigues exigent également une réponse « en deux mots[1]; » mais c'est à ses dépens que le second reprend le geste du premier. Ben-Saïd n'est pas plus heureux quand il vient raconter à Elvire sa défaite et la générosité de son vainqueur. Nous savions déjà par don Sanche comment triomphait un autre Rodrigue, le seul qui compte. Casimir Delavigne avait été sage, et plus qu'il ne le pensait, en ne cherchant point dans *Don Juan d'Autriche* à refaire le monologue du don Carlos de Victor Hugo. Sa prudence n'eût pas été éveillée moins à propos si elle lui avait suggéré les mêmes scrupules à l'égard de Corneille. Comment serions-nous émus des sanglots de Fanès qui croit son second fils en fuite?

> Et j'ai perdu Fernand, et je n'ai pas pleuré!
> Mais lui n'était que mort; l'autre est déshonoré. (II, 3.)

Hélas! ces vers en rappellent d'autres; mais ceux-ci ne sont que dans la bouche de Fanès, et les autres avaient été déjà dits par le vieil Horace[2]. Ils ne sont pas plus à leur place dans *La Fille du Cid* que les reproches par lesquels Elvire essaie d'éveiller dans l'âme « attendrie » de Rodrigue le farouche sentiment de l'honneur :

> Et le Maure a vu fuir devant son cimeterre
> Un avenir si grand, l'orgueil héréditaire
> De tant d'exploits passés, quand cinq siècles d'aïeux
> Du haut de leurs tombeaux avaient sur vous les yeux. (II, 6.)

Quelque héroïque que se montre la fille du Cid, et si exaltée que soit son imagination, elle ne saurait découvrir des mots qui ne seront trouvés que devant les Pyramides.

Casimir Delavigne avait cependant cherché à puiser son inspiration à ce qu'il considérait comme la meilleure source. Il aurait mieux fait de lire le vieux poème du *Cid*, mais on ne saurait lui reprocher d'avoir suivi la mode et partagé les préjugés de son temps. Pour reprendre le mot de Victor Hugo, s'il est une œuvre dont on puisse dire que le Romancero en est « la véritable clef, »

1. Cf. *Le Cid* (II, 2) :

> A moi comte, deux mots;

et *La Fille du Cid* (II, 11) : Prononce :

> Tu le peux en deux mots.

2. On en pourrait dire autant d'Elvire qui n'emprunte qu'assez maladroitement aux héroïnes de Corneille son orgueilleuse subtilité. Cf. *La Fille du Cid*, II, 5.

ce n'est pas *Hernani*, c'est bien plutôt *La Fille du Cid*. Qu'est-ce que l'histoire du nouveau Rodrigue qui nous y est présenté, si ce n'est une sorte de contamination des romances sur un des comtes de Carrion et sur Martin Pelaez? Le comte Fernan Gonzalez échappe par la fuite à la lance d'un ennemi. Nul ne l'a vu, si ce n'est son parent Ordoño qui lui attribue l'exploit qu'il accomplit à sa place. Martín Pelaez ne montre d'abord pas plus de courage. Pendant une bataille livrée aux Maures qui assiègent Valence, il s'esquive tout armé et va se cacher dans sa demeure. Quand il se présente pour le repas, le Cid ne veut point lui faire une injure publique, mais il ne peut tolérer non plus qu'il s'assoie à côté d'Alvar Fañez et de ses vaillants compagnons. Il le prie donc de prendre place à sa table. Demeuré seul avec lui, il lui reproche sa conduite. « Entrez en religion, lui dit-il; peut-être pourrez-vous ainsi servir Dieu puisque vous n'êtes pas fait pour le servir à la guerre. » Martín Pelaez est d'autant plus sensible à ces observations qu'elles lui sont présentées « sans rudesse ni fureur » (*no con rigor ni con saña*). Il est ému de la délicatesse de ce procédé, et il ne songe plus qu'à se relever à ses propres yeux. Dans une autre sortie des assiégés, c'est lui qui s'élance le premier au combat et jette l'épouvante parmi les Maures qu'il met en fuite. Lorsqu'il revient tout sanglant, le héros qui lui a permis de sauver son honneur l'invite à s'asseoir « à la table d'Alvar Fañez et de ses vaillants compagnons [1]. » Mettez dans la bouche d'Elvire quelques-uns des reproches du Cid, faites de Martin Pelaez le fils d'Alvar Fañez et donnez-lui le seul nom qui puisse porter sur un public nourri de Corneille; est-il si difficile maintenant de reconstituer la combinaison d'où est sortie *La Fille du Cid*? Casimir Delavigne s'est contenté de supposer que l'état religieux avait été imposé à son héros à la suite d'un vœu.

Il n'a pas eu à se mettre en frais d'imagination pour le rôle du Maure qu'il lui a opposé. Son Ben-Saïd, quand il ne s'inspire pas de don Gormas ou de don Sanche, ne fait guère que recommencer le siège vainement tenté contre Valence par « le grand Miramolin » et par Bucar [2].

Il était plus difficile de faire paraître sur la scène une Chimène vieillie. Casimir Delavigne l'a envoyée au tombeau avant son

1. Cf. le romance 856 et les romances 837 à 841 de l'édition Duran (collection Rivadeneyra, t. X).

2. Cf. les romances 848, 849 et 854.

glorieux époux, et c'est à sa fille Elvire qu'il a dicté les subtilités de l'héroïsme cornélien. S'il abandonne sur ce point la tradition des romances, c'est encore à eux qu'il a recours pour donner quelque couleur aux diverses péripéties de son intrigue.

Il n'y réussit d'ailleurs qu'assez mal. Victor Hugo avait prêté à un des aïeux de Ruy Gomez de Silva les scrupules du Cid à l'égard des deux juifs usuriers. Casimir Delavigne reprend cette anecdote, et voici comment il croit lui donner une vérité plus délicate. Le Cid avait besoin de trois mille pièces d'or, et il allait proposer comme gage les bijoux de Chimène. Mais la petite Elvire s'empare des brillants qu'elle ne veut plus lâcher, et ses « deux petits poings nus » sont plus forts que le gantelet de son père. Voilà pourquoi le juif Eli n'emporta qu'un coffre rempli de sable. Il n'a pas fait cependant une mauvaise affaire, car la « reine de Valence, » pour payer la dette de la petite Elvire, lui livre son dernier trésor, sa couronne.

Les romances sur la mort du Cid ne sont pas moins maladroitement affadis. Dans le silence de la nuit, les fidèles du héros, Alvar Fañez de Minaya, don Ordoño et don Bermudo mettent à son cadavre embaumé son vêtement de bataille. Ils fixent dans sa main son épée nue, sa Tizona, et ils le dressent, sans bouclier à la poitrine, mais casque en tête sur son cheval chéri, sur Babieca dont la tristesse semble comprendre. Les pieds sont fortement attachés aux étriers, et la troupe se met en marche vers le monastère de San Pedro de Cardeña. Devant ce « capitaine sans âme, » mais dont la gloire rayonne, les Maures s'enfuient épouvantés. Casimir Delavigne était trop « prudent et sage » pour essayer de brosser un pareil tableau. Il aurait pu, tout au moins, ne pas chercher à deux reprises à en présenter une image affaiblie. Les instructions données par le Cid sur ses funérailles et scrupuleusement répétées, quand il vient de mourir, par sa fille Elvire ne font point passer dans les veines le frisson tragique. Elles inspirent plutôt le regret d'une « scène à faire » qui ne fut pas faite [1].

1. Cf. III, 1. *Le Cid* :

Quant à moi, si je meurs, qu'un convoi me ramène,
A travers les païens, au tombeau de Chimène;
Que, droit sur les arçons et Tizonade au vent,
La face à l'ennemi, mon corps marche en avant;
Et si désir leur vient de vous barrer la route,
Mon ombre suffira pour les mettre en déroute.

et III, 10. Elvire :

Qu'un convoi le ramène,
A travers les païens, au tombeau de Chimène... etc.

Casimir Delavigne n'est pas plus heureux quand il essaie d'introduire plus directement le Romancero dans ses vers. Si la réplique qu'il prête au Cid exilé par son roi résume, assez faiblement d'ailleurs, les paroles qui font entendre un si fier castillan dans le recueil d'Escobar [1], ce n'est certes pas le vassal orgueilleux d'Alphonse VI qui aurait tourné le dos à son prince « en sifflant dans sa barbe un vieil air de Burgos. » Il aura une autre allure quand il reparaîtra, pour exprimer la même plainte, dans *La Légende des siècles*.

Son père n'est pas beaucoup mieux traité dans *La Fille du Cid*. Elvire rappelle l'insulte qu'il a subie, la honte qu'il dévore en silence et sa tête baissée qu'il ne relève qu'à l'approche du fils qui l'a vengé. Elle a beau redire en français que « d'un déshonoré l'haleine déshonore, » on n'oublie pas le texte espagnol qu'elle a édulcoré [2]. Pour nous donner plus fidèlement l'impression d'un romance, Casimir Delavigne fait lire par Rodrigue une lettre en trois couplets dont le refrain reprend une apostrophe d'Alvar Fañez :

Où le Cid n'est pas, c'est moi qui le suis [3].

Pas plus que les alexandrins d'Elvire, les trois dizains de décasyllabes que débite celui qu'elle aime ne rappellent le ton et le rythme du Romancero. Il serait ridicule de demander à Casimir Delavigne une méthode d'imitation qui ne conviendra qu'au poète de *La Légende des siècles*. Il aurait pu tout au moins emprunter à l'auteur des *Orientales* le seul mètre français capable de reproduire le mouvement du romance.

Il aurait pu surtout, puisqu'il se piquait de vraisemblance, ne

1. Cf. les romances 820, 824 et 827 et *La Fille du Cid*, I, 1.

> Nos adieux, les voici : « Sortez de mes royaumes!
> — Desquels, Sire? de ceux que j'ai conquis pour vous
> Ou de ceux que pour vous j'ai défendus? — De tous. —
> — Quand? — Demain. — Aujourd'hui : sans moi gardez les vôtres;
> Je vais dans mon exil vous en conquérir d'autres. »

C'est le romance 844 qui a inspiré à Elvire la confirmation qu'elle donne de la parole de son père :

> Et si bien qu'à son prince
> Chaque pas du banni gagnait une province.

2. Cf. le romance [illegible].

3. [illegible] 845 :

> [illegible] se mude ni hable,
> Y el que se moviere atienda
> [illegible] el Cid presente.
> [illegible]

pas brouiller ensemble les couleurs les plus disparates. Il affecte quelquefois des orthographes qui rappellent la prononciation espagnole, mais ce scrupule intermittent ne lui interdit ni les formes maladroitement francisées ni les barbarismes [1]. Il n'hésite pas davantage à mêler au Romancero des souvenirs qui lui viennent de la littérature de la Restauration ou de ses lectures romantiques. Il voit, par exemple, que Saint-Pierre apparaît au Cid endormi et lui annonce une mort prochaine qui sera suivie d'un triomphe éclatant [2]. Il remplace « le prince des apôtres » par Chimène « belle comme à vingt ans, mais morte cette fois. » La touchante apparition sourit sous son « blanc linceul, » et s'évanouit en disant : « A demain. » (III, 1.) N'est-ce pas du plus pur style troubadour? D'autres fois, ce sont des rugissements romantiques que Rodrigue s'exerce à pousser :

> Qu'un pied païen m'achève, et que pour funérailles
> Les loups de la Sierra boivent dans mes entrailles. (II, 9) [3].

De tels cris font un étrange contraste avec l'ordinaire médiocrité comme aussi avec les « spirituelles noblesses » du style de Delavigne. Ils ne viennent point d'une âme espagnole. Ils ne trahissent qu'un effort hésitant et vite essoufflé.

Ni *Don Juan d'Autriche*, ni *La Fille du Cid* n'offraient une méthode d'imitation féconde. Le public pouvait se plaire un moment au spectacle d'une comédie qui apprêtait l'Espagne à une sauce où se mêlaient une recette classique et des ingrédients romantiques, mais ce succès n'avait rien de durable. Si Delavigne était véritablement entré dans l'esprit de la comedia, peut-être lui aurait-il dérobé le secret d'éveiller un sourire au spectacle d'une scène historique. Il n'aurait pas eu à lui emprunter des procédés qui répondaient à un autre temps et à un autre milieu. Il aurait vu du moins comment les poètes de l'âge d'or continuaient la tra-

1. Il écrit, par exemple, « Térouel » dont il fait à l'espagnole un dissyllabe (III, 1); mais pourquoi « Laignez » (I, 2), ou « Babieça » (I, 2)? Et pourquoi donner à l'épée du Cid le nom de « Tizonade » (I, 1) qui ne peut s'appliquer qu'au coup qu'elle porte?

2. Cf. le romance 892 qui est certainement d'origine cléricale comme ceux dans lesquels saint Lazare apparaît au jeune Rodrigue. Les moines de San Pedro de Cardeña veulent à leur tour faire rejaillir sur leur monastère un peu des bénéfices que l'histoire du lépreux avait rapportés aux organisateurs du pèlerinage de Santiago de Compostela.

3. C'est un peu l'apostrophe de don César dans *Ruy Blas* :

> J'aimerais mieux plutôt qu'être à ce point infâme....
> Qu'un chien rongeât mon crâne au pied du pilori! (I, 2.)

dition nationale alors même que leurs anachronismes semblaient les en détourner.

La formule superficielle à laquelle il s'est arrêté ne lui permettait pas davantage de tirer de la matière espagnole une sorte de rénovation de la tragédie. Il y a bien, dans certaines scènes de *La Fille du Cid*, comme un avant-goût d'un drame à la manière de *La Fille de Roland*. C'est probablement l'unique postérité qu'il faille lui reconnaître. La comedia avait suggéré à Corneille de tout autres inspirations. Le Romancero offrait, lui aussi, des couleurs qui pouvaient être transportées sans perdre tout leur éclat; mais l'Espagne qui s'y agitait n'avait chance de devenir chez nous vivante et agissante qu'à la condition d'être ranimée à la chaleur d'un souffle épique. La vraie suite du Romancero, la seule du moins qui soit digne de lui, ce n'est guère que dans *La Légende des siècles* qu'on commencera à la voir apparaître en France.

Que devient l'Espagne dans le théâtre de ceux que ne retiennent plus les scrupules classiques de Delavigne et qui s'abandonnent aux théories de Victor Hugo sans se rendre compte des réserves que lui imposait son goût et des libertés qui n'étaient permises qu'à son génie? C'est une étude qu'il ne convient pas plus d'entreprendre dans le détail que de négliger entièrement sous le prétexte qu'elle ne nous met en présence que d'œuvres secondaires. Ce n'est pas le drame de Victor Hugo qui a eu le plus grand succès en France; ce n'est pas lui, en tout cas, qui a gagné au delà des Pyrénées la bataille du romantisme. Les sujets qui reviennent le plus souvent dans les traductions ou adaptations qu'on applaudit à Madrid après la mort de Ferdinand VII ne rappellent ni *Hernani* ni *Ruy Blas*. Ils avaient été conçus par des écrivains qui étaient beaucoup plutôt des hommes de métier que des poètes. Alexandre Dumas le père et Bouchardy ont connu des triomphes qui ne s'expliquent point entièrement sans l'attrait de l'image qu'ils présentaient de l'Espagne. Comment l'ont-ils déformée pour la rendre plus romantique? Comment l'ont-ils enfin noyée dans le mélodrame? Trois exemples suffiront qui correspondent aux dates extrêmes de ce mouvement. *Les Sept Infans de Lara* et *Don Juan de Maraña* en 1836 marquent le point de départ d'une évolution qui aboutit en 1868 à *L'Armurier de Santiago*, c'est-à-dire à une caricature où l'on peut dire qu'il n'y a plus véritablement ni Espagne ni romantisme.

CHAPITRE QUATRIÈME

L'ESPAGNE ET LE MÉLODRAME ROMANTIQUE

Pendant que Casimir Delavigne s'efforçait de faire entrer l'Espagne dans une forme plus libérale du théâtre classique français, les romantiques, débarrassés du souci de la tradition, n'avaient garde de négliger pour leur drame une littérature où ils pouvaient puiser en toute liberté et que d'illustres exemples recommandaient à leur admiration. Ils répétaient sur Lope ou sur Calderón des éloges qu'ils ne renouvelaient que par la gravité sonore de leurs amplifications. Ils portaient aux nues ces « génies » qui avaient su tirer leur force de la terre même de la patrie. Ils louaient la comedia d'avoir été nationale. Mais pourquoi l'avait-elle été? C'est précisément ce dont ils ne se rendaient pas compte. La comedia avait réuni en elle tous les contrastes dans lesquels s'était complue l'âme espagnole à l'époque glorieuse où elle avait eu d'elle-même la plus claire conscience. Elle avait été nationale exactement à la manière de notre théâtre classique qui avait traduit, à un moment essentiel de son histoire, quelques-uns des instincts les plus profonds du génie français. Le drame défini par Victor Hugo ne représentait guère qu'une tentative passagère pour accommoder un genre étranger à un lyrisme oratoire. Pour aspirer à la durée, il devait garder cette tenue littéraire dont les romantiques proclamaient la nécessité, plus peut-être par instinct aristocratique que par théorie réfléchie. Il devait surtout éviter ces complications superficielles dont la comedia offrait la recette facile. Le grand Corneille avait su s'élever au-dessus d'elles, tant que son sens de l'historique le protégea contre les invraisemblances du romanesque. Faute d'une pareille sauvegarde, le drame

romantique risquait de se laisser entraîner dans les extravagances les plus opposées à ses premières prétentions. Contre les conventions de l'école classique, il avait dressé l'étendard de la nature et de la vérité. Et voici que peu à peu, dans sa peinture de l'Espagne, il tombe dans une autre sorte de convention, dans la plus fausse peut-être.

Les raisons de cette chute apparaissent déjà dans *Les Infans de Lara*, drame en six actes et en prose que Félicien Mallefille fit représenter à la Porte-Saint-Martin le 1er mars 1836. L'auteur n'était pas le premier venu dans la troupe romantique. Quand il mourut en 1868, Théophile Gautier prit soin dans le *Moniteur* du 30 novembre de rappeler le rôle qu'il avait joué. Il n'avait point commandé en chef dans « cette grande armée » de 1830, mais il avait guerroyé en « officier brillant et hardi. » C'était certainement un de ceux sur lesquels l'Espagne avait exercé la plus forte fascination. Théophile Gautier, qui reconnaît que chez lui l'exécution n'était pas à la hauteur de l'intention, ne manque point de relever la ressemblance de sa tête « fine et maigre » avec « celle de Miguel Cervantès de Saavedra, » et, pour résumer sa vie et son caractère, il ne trouve rien de mieux que de l'appeler « un vrai hidalgo de lettres. » Que devient donc entre les mains de Mallefille une des plus tragiques légendes de l'Espagne? Un drame rare par le ridicule. Des détails maladroits de couleur locale s'y mêlent à de criantes inexactitudes. Ici, on se heurte à la plus étrange copie de Skakespeare; là, on est tenté de se demander si on n'assiste pas à quelque parodie qui pousserait à l'absurde la formule de Victor Hugo et chercherait le plus pur romantique dans le plus faux « satanesque. » La pièce a cependant sa signification et son intérêt. Elle nous fait voir dès 1836 l'écueil où finira par se briser le drame de la nouvelle école. Elle semble tracer par avance la pente inévitable où l'Espagne entraînera ses médiocres imitateurs.

Victor Hugo n'avait mis en lumière qu'après coup la portée philosophique et humaine de son drame. C'est d'une abstraction naïve et sonore qu'est parti Mallefille. Il ne cherche dans l'histoire qu'un prétexte à des considérations qu'elle ne saurait justifier, et des détails qui dissimulent son ignorance. Il n'emprunte à la littérature espagnole que quelques touches d'une couleur locale qu'il n'a garde de contrôler. *Hernani* avait mis le *Romancero* à la mode. Mallefille y a trouvé les sept infants de Lara, mais, en les transportant dans son drame, il leur a donné une origine

qui enlevait à la fameuse légende son caractère et sa tragique beauté. Comment a-t-il eu l'idée de mêler le tribut des Cent vierges à ce que la *Romance mauresque* de Victor Hugo lui avait appris sur Mudarra et son épée au pommeau d'agate? Il a vu dans ces disparates un incomparable moyen d'illustrer la pauvreté de sa prose. Il a cru donner l'illusion de la plus savante érudition en appelant un de ses personnages « Monseigneur *le* Justice, » et, afin que nul ne mît en doute son hispanisme, il n'a rien trouvé de mieux, pour exprimer la vie libre de certaines femmes, que de les traiter de « vraies *cavas*. » Quelques termes techniques çà et là, des sycomores dans le décor et, sur la scène ou dans la coulisse, l'inévitable grincement des guitares, n'est-ce pas assez pour qu'on sente partout le parfum de l'Espagne? Et dans ce cadre d'une si étonnante authenticité, quel tableau, et de quelle haute signification! Il ne s'agit de rien de moins que de faire sentir l'influence de la famille sur l'Etat. « On voit, sous la main de Dieu, se mouvoir, d'un côté une nation d'opprimés : la Castille; — de l'autre, une famille d'oppresseurs : les Lara; — au milieu, le libérateur : Gonzalo. » Ce libérateur nous apparaît d'abord comme le délégué du peuple, mais il ne tarde pas à jouer un rôle plus magnifique encore, s'il est possible. Appuyé sur Dolfos qui est tout simplement l' « évangile fait homme », et sur Mudarra « hache vivante, » il « représente l'activité humaine marchant à la conquête du monde, entre la Providence et la fatalité. » Voilà ce qu'on lit dans cette Préface du 6 avril 1836 qui semble une caricature des pages explicatives que Victor Hugo mettait volontiers en tête des éditions de ses drames. On ne pouvait pas s'intéresser longtemps à ce prétendu élargissement philosophique d'un sujet qui n'était sorti que d'une aberration historique.

Mallefille n'était pas homme à demander à la psychologie des ressources plus durables. Il ne lui restait donc plus qu'à exciter l'émotion par l'entassement des plus effrayantes péripéties. Il imagine que doña Vallombra, femme du roi Garcías (*sic*) Gonzalez, a éprouvé la plus furieuse jalousie à l'égard de la renégate, mère de Mudarra. Elle n'a pas hésité à faire périr le mari qui fut coupable de lui faire connaître ce sentiment, et elle a épousé son complice, le propre frère du défunt, don Rodriguez (*sic*) de Lara. Voilà le *Romancero* arrangé à la manière d'*Hamlet*. Pour lui donner une saveur plus sauvage, Mallefille invente un fils légitime du feu roi. On le croit mort d'abord, mais on découvre à la fin qu'il n'est autre que Gonzalo. Ce malheureux jeune homme

peut ainsi inspirer à doña Vallombra une tendresse qui aura quelque temps une sorte de goût d'inceste. Et quel coup de théâtre lorsque Gonzalo, éclairé sur sa naissance, voudra sauver sa mère que frappera le bâtard Mudarra! Un drame ainsi conçu n'est-il pas à proprement parler ce qu'on est convenu de nommer un mélodrame? Le personnage essentiel n'y manque point. Rodriguez de Lara tient à la perfection l'emploi fameux du traître. « Il est surtout, écrit Mallefille, une trinité fatale, enfermée dans le cercle de toutes les sociétés humaines.... Les thèmes de cette trinité sont la servitude, la tyrannie, la libération, et veulent pour complément la compassion, le châtiment, la gloire. La poésie est là pour tendre à l'opprimé la main, à l'oppresseur la hache, au libérateur la palme. » Mallefille ne nous dit pas si l'oppresseur accepte la hache comme le libérateur la palme, mais, en les opposant l'un à l'autre dans un duel inévitable, il trace la formule même du mélodrame.

C'est à elle enfin qu'il convient de rattacher ce qu'on peut appeler la moralité de *Les Sept Infans de Lara.* La plupart des inventions philosophiques qu'affiche la préface ne se réalisent point dans une pièce d'où ne se dégage que la banale leçon du vice puni et de la vertu récompensée. D'ailleurs, la grande idée de Mallefille, c'est que le drame doit « mener à sa suite la morale comme la conquête la civilisation. » C'est parce qu'à ses yeux « le poète devient prêtre » qu'il nous montre l'âme de la reine Vallombra, purifiée par l'expiation, montant au ciel après le sacrifice final. N'est-il pas d'un temps où « tous les esprits sérieux comprennent le drame : la morale mise en action par la poésie [1]? »

Que l'imitation mal entendue de l'Espagne ait joué son rôle dans cette conception, qu'elle ait contribué à réduire à la moralité du mélodrame toute la valeur humaine ou philosophique des pièces qu'elle inspirait, qu'elle ait enfin encouragé ceux qui lui demandaient des formules nouvelles à donner à l'effroyable et au fantastique la place de l'historique, c'est ce qu'il est difficile de mettre en doute si l'on se rappelle que *Les Sept Infans de Lara* ne quittèrent la scène qu'en y voyant entrer *Don Juan de Manara.*

Le mystère en cinq actes et neuf tableaux d'Alexandre Dumas le père a remporté les plus beaux succès au delà comme en deçà des Pyrénées. Il se rattache à une légende qui n'a jamais cessé d'émouvoir l'imagination européenne. L'étude de ses sources

1. Cf. Préface de *Les Sept Infans de Lara.*

n'est pas seulement un chapitre intéressant de l'histoire comparée des littératures espagnole et française. Elle nous met en présence de deux œuvres qui, à peu près à la même époque, et en apparence dans la même école, représentent les deux tendances les plus opposées qu'on puisse concevoir. Comment l'Espagne, après avoir renouvelé et enrichi la mode romantique, risquait-elle d'entraîner aux pires extravagances ceux qu'à défaut d'un génie créateur ne préservait point l'esprit critique? Il suffit, pour s'en rendre compte, de lire *Don Juan de Manara* après avoir relu *Les Ames du purgatoire.*

Une des premières formes de la légende mise en œuvre par Dumas se rencontre dans l'*Hexameron* d'Antoine de Torquemada traduit en 1582 par Gabriel Chappuys, le neveu du poète Claude qui fut en son temps valet de chambre ordinaire et garde de la librairie de François Ier [1]. La troisième journée traite, dit le sommaire, « des phantosmes, visions, esprits incubes et succubes, enchanteurs, empoisonneurs, sorciers et salueurs. » C'est un dialogue entre Antoine, Louys et Bernard. L'histoire que conte Antoine comme exemple de cas extraordinaires et impénétrables renferme les éléments essentiels d'une légende qui ne se renouvellera guère que dans le détail. Un chevalier « fort riche et d'autorité » aime une religieuse. Muni d'une fausse clé, il va la retrouver à minuit dans son abbaye. La porte de l'église est ouverte; on y célèbre un service funèbre. « Quel est le trépassé?, » demande à plusieurs reprises le chevalier; et c'est chaque fois son propre nom qu'on lui répond. Il rentre chez lui accompagné de deux noirs mâtins dont il ne peut se défaire. Il raconte à ses serviteurs son étrange aventure, et à peine son récit est-il terminé que les deux chiens se jettent sur lui et le mettent en pièces.

Antoine de Torquemada, qui goûtait fort les histoires bizarres, et même les plus absurdes, a-t-il inventé celle-là? Il est plus probable que, comme le conte de la statue de pierre, elle se rattachait

1. Voici le titre complet de l'ouvrage : « Hexameron ou six journées contenans plusieurs doctes discours sur aucuns poincts difficiles en diverses sciences, avec maintes histoires notables et non encore ouyes. Les Sommaires des six journées et une Table de toutes les principales matières. Fait en Hespagnol par Antoine de Torquemada, et mis en français par Gabriel Chappuys Tourangeau. A Lion par Antoine de Harsy, MDLXXXII. » — L'original espagnol porte un titre un peu différent : « Jardin de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de humanidad, philosophia, theologia, y geographia, con otras cosas curiosas y apazibles, compuesto por Antonio de Torquemada. Va hecho en seys tratados, como parecera en la sexta pagina de esta obra. — En Salamanca. En casa de Juan Baptista de Terranova, MDLXX. »

à une de ces anecdotes cléricales qui servaient à illustrer dans la conversation familière les commandements de l'Eglise. L'intention d'édifier est nettement marquée dans les réflexions de Louys qui voit dans les deux mâtins deux diables travestis et dans la scène de l'Eglise la suprême occasion de se repentir que Dieu voulait offrir à un mauvais chrétien. Bernard, qui abonde dans ce sens, affirme que le chevalier a pu être sauvé si, lorsqu'il se vit déchirer, il eut grand regret de ne pouvoir recourir à la confession. Est-ce de cet instant décisif que Dumas se souviendra quand il imaginera son horloge et la dernière minute qui reste à don Juan pour se repentir? Mérimée, chez qui il a puisé le meilleur de son inspiration, ne lui fournissait pas ce détail. Mais, s'il avait connu l'*Hexameron* de Gabriel Chappuys, il ne nous l'aurait sans doute pas laissé ignorer.

C'est aussi sur l'aventure d'un homme qui s'éprend d'une religieuse et qui, par avertissement céleste, assiste à ses propres funérailles que repose la légende de Lisardo. Ici, il n'est plus question d'un chevalier, mais d'un étudiant. Les deux mâtins diaboliques ne jouent aucun rôle. La conclusion enfin ne nous laisse plus dans le doute. L'étudiant se repent et il est sauvé.

De la légende ainsi modifiée deux formes nous sont parvenues. La plus complète et jusqu'à maintenant la plus ancienne se trouve dans les *Soledades de la vida y desengaños del mundo* du docteur Cristóbal Lozano qui publia son œuvre sous le nom de son neveu, le licencié Gaspar Lozano [1]. Deux liens rattachent les unes aux autres les quatre nouvelles exemplaires de ce recueil. C'est d'abord le souci de mettre en lumière les bienfaits de la retraite religieuse. Tous les personnages qu'on nous montre réunis sur les montagnes de Guadalupe se sont laissé entraîner au crime parce qu'ils se sont abandonnés aux passions de l'amour. Egino a tué son père parce qu'il s'était épris de sa jeune marâtre. Enrico, que sa femme avait cru mort, a fait périr le successeur qu'elle

1. *Los Monjes de Guadalupe. Soledades de la vida y desengaños del mundo*, novelas y comedias exemplares. Compuesto por el licenciado Don Gaspar Lozano, Colegial teólogo, y rector del colegio de Nuestra Señora de la Anunciata, de la ciudad de Murcia, y natural de Hellin. Madrid, 1658. L'approbation qui est de don Pedro Calderón de la Barca est datée de juillet 1658. C'est dans l'édition de 1672 que Gaspar déclare que la modestie de son oncle a voulu attribuer à sa jeunesse une œuvre qui révélait une tout autre maturité. Il est vrai qu'elle ne sortait pas de la famille. Je n'ai eu à ma disposition que l'édition de 1663 (Madrid, Mateo Fernandez); la première partie du titre (*Los Monjes de Guadalupe*) n'y figure pas.

lui avait donné. Les monts de Guadalupe ne voient venir à eux que des coupables résolus à entrer en religion.

A ce lien moral s'en ajoute un autre plus factice. Dans trois au moins des *Soledades*, les récits particuliers se rattachent à une histoire générale, celle de Lisardo et de Teodora. La chose ne va pas sans quelque monotomie. Comment s'intéresser à l'aventure qu'un des héros nous conte, quand nous l'avons déjà entendue des lèvres de l'héroïne? Il suffit d'en noter les trois phases essentielles.

La première nous fait assister à la confusion qui résulte d'une visite nocturne. Lisardo aime Angela et Isabela Fernando; c'est Isabela que Lisardo se voit contraint d'épouser, tandis que Fernando est obligé de donner sa main à Angela. L'amour ne tarde pas à prendre sa revanche et à amener le drame après lui. Trompé par Isabela, Lisardo lui fait avaler le poison préparé pour lui. Il active sa vengeance en tuant Fernando et s'enfuit à Salamanque où il espère que les privilèges des étudiants le protégeront en attendant que son affaire s'arrange et qu'il puisse retrouver son Angela.

La deuxième partie de l'histoire de Lisardo nous le montre installé à Salamanque. Le nouvel étudiant ne tarde pas à se divertir de ses premières amours. Lié d'étroite amitié avec Julio, il s'éprend de sa sœur Teodora qui a fait vœu d'entrer en religion. Il pénètre chez elle de nuit. La jeune fille le supplie de ne point faire obstacle à son pieux dessein. Lisardo s'en va. Sur sa route, il entend crier : « Tuez-le ». Un homme masqué dans sa cape l'entraîne hors de la cité, puis s'arrête et lui dit : « Lisardo, ici quelqu'un doit périr; prends garde à tes actions, et veille sur ta conduite. » L'inconnu disparaît comme une ombre. Lisardo est averti qu'il ne doit plus solliciter une future épouse de Jésus-Christ.

La dernière partie de son aventure nous enseigne mieux encore le respect qu'il faut avoir pour les avis du ciel. Teodora est au couvent. Lisardo ne lui fait d'abord que de chastes visites. Il est résolu à retourner à Cordoue où l'attend celle qu'il eut le tort d'oublier à Salamanque. Cette nouvelle bouleverse Teodora. La jalousie la pousse à donner un rendez-vous nocturne à Lisardo. Elle est résolue à l'épouser plutôt que de le laisser à une autre. Lisardo se rend, la nuit fixée, au couvent. Il entend derrière lui un bruit d'épées. « C'est Lisardo, dit-on; tuez-le. » Un cri retentit : « On m'a tué. » Lisardo épouvanté se heurte contre un corps sanglant et voit ainsi se réaliser la prédiction de l'homme mystérieux

Cependant une troupe continue à marcher sur ses pas. Minuit sonne, et il ne veut pas être trouvé à côté du cadavre. Des voix funèbres se mêlent aux cloches des morts. Passent des prêtres inconnus. L'Eglise du monastère est ouverte, et le clergé s'y divise en deux chœurs. « Qui donc est mort? demande-t-on. — C'est Lisardo. — Lequel? — Lisardo de Cordoue que vous connaissez comme vous-même. » Mais d'où viennent ceux qui sont là? Ce sont des âmes du Purgatoire aidées et assistées par les prières et les aumônes de Lisardo. Le voyant en si grand danger, elles accourent pour lui payer leur dette de reconnaissance, mais, puisqu'il les en empêche, les offices vont cesser. Aussitôt les lumières s'éteignent, et tout le cortège disparaît. Lisardo repentant écrit à Teodora de ne songer qu'à son salut. Il va lui-même mener une vie religieuse et dépenser son bien en messes et charités.

Cette conclusion donne à la légende de Lisardo une portée nouvelle. Elle ne prêche plus seulement le respect des religieuses. Elle enseigne la vertu toute-puissante de l'aumône; elle devient surtout une éclatante illustration du culte des âmes du Purgatoire. Lozano l'avait-il empruntée à quelque livre d'édification, ou l'avait-il tirée d'une tradition orale? Son origine cléricale n'est pas douteuse en tout cas. Doit-elle surtout sa diffusion aux *Soledades de la vida*? C'est ce qu'il est bien difficile d'établir. Tout au moins son succès nous est-il attesté par la seconde forme sous laquelle elle s'est répandue en Espagne.

On la rencontre, en effet, dans deux romances populaires recueillis par Duran dans son Romancero [1]. A quelle époque furent-ils composés? Il est à peu près impossible de le déterminer. Duran les avait lus dans un de ces feuillets isolés que Gabriel García Rodríguez avait commencé à imprimer en 1822. Ces « pliegos » de Cordoue qui nous content des histoires de brigands ou des miracles étonnants reproduisent assez souvent des romances écrits au XVII[e] siècle pour l'admiration et l'instruction du vulgaire, mais ils sont plus d'une fois altérés et modernisés [2]. Les

1. On les trouvera dans la *Biblioteca Rivadeneyra* (t. XVI, p. 264). Voici le premier vers de chacun d'eux :

Escucha, Cárlos, mi historia...
et : Despues que hubo Teodora...

2. Celui qui nous intéresse est divisé en deux parties qui correspondent aux deux romances de Duran, et il est ainsi annoncé : « Lisardo el estudiante de Córdoba. Romance en que se declaran los lances de amor, miedos y sobresaltos que le acaecieron con

quatre feuilles consacrées à Lisardo ne disent rien de la première partie de sa vie, telle qu'elle nous est contée dans les *Soledades de la vida.* Elles envoient directement leur héros à Salamanque où elles donnent un autre nom à l'ami dont il cherche à séduire la sœur [1]. Mais, si elles négligent ou transforment quelques détails, elles suivent, en le résumant assez exactement, le récit de Lozano pour les deux dernières parties de la vie de l'étudiant Lisardo. Qu'elles se rattachent à la même tradition, c'est ce dont il n'y a pas lieu de douter, puisqu'elles reproduisent parfois les mêmes menues circonstances et qu'elles reprennent souvent les mêmes mots et les mêmes expressions. Il ne faut d'ailleurs pas être dupe du titre qu'elles se donnent. C'est un romance, si l'on veut, puisque l'assonance (en i...a) ne cesse pas d'y être respectée, mais c'est un romance, ou plutôt ce sont deux romances dégénérés. On ne peut mieux comparer les deux parties de ce récit fait par Lisardo à Carlos qu'à une sorte de complainte populaire.

Voilà sans doute la principale et peut-être la seule voie par laquelle la légende de Lisardo est arrivée à nos romantiques. Elle leur apparaissait donc sous les traits fortement accentués qu'elle avait pris pour frapper l'imagination de la foule. Deux caractères surtout s'en dégageaient en pleine lumière. Ne s'agissait-il pas, en effet, d'insister sur la leçon morale qui en découlait et sur l'élément fantastique qui la préparait et lui donnait son effrayante et salutaire signification? Dumas le père ne manquera point de faire appel à une matière qui se prêtait si bien à sa conception du drame. Il en exagérera même la mystérieuse invraisemblance. Il est probable qu'il ne l'a connue que par l'intermédiaire de Prosper Mérimée, mais on dirait, à la manière dont il traite et déforme son modèle, qu'il cherche à y faire reparaître les lignes grossières qui en avaient été effacées. Avec quel art exquis s'était d'abord affinée en France l'anecdote édifiante dont nous venons de suivre l'évolution en Espagne? Avant de lire *Don Juan de Marana* il faut relire *Les Ames du purgatoire.*

Quand la légende de Lisardo l'étudiant parvint à Séville, elle s'y rencontra avec celle de don Juan Tenorio et avec le récit transfiguré de la vie de don Miguel de Mañara. Comment les familles historiques des Tenorio et des Mañara ont-elles été

Doña Teodora, natural de Salamanca. Refiere como habiendo ido una noche á escalar el convento para sacar á esta señora, vió su entierro, con otras particularidades. »

1. Il s'appelle Claudio au lieu de Julio.

mêlées à la fable du Convié de pierre? Nous ne le savons pas encore très exactement. Nous savons seulement qu'un Miguel de Mañara, chevalier de l'ordre de Calatrava, mort en 1679, expia les erreurs de sa jeunesse en faisant construire à Séville l'hôpital de la Charité, où l'on montre près du maître-autel une épitaphe dans laquelle il se déclare « le pire homme qui fût au monde. » L'histoire et la légende de don Juan Tenorio et de don Miguel de Mañara étaient, sauf le dénouement, mêlées et confondues lorsque Mérimée arriva en 1830 à Séville. Don Miguel était devenu don Juan, mais avait conservé son nom de famille [1]. Ajoutait-on à ses aventures celles de l'étudiant Lisardo? Ce troisième personnage était aussi pour l'imagination populaire un excellent exemple d'une jeunesse dissipée que châtie ou corrige une intervention fantastique, mais rien ne nous prouve qu'il ne faille pas attribuer à Mérimée la fusion de sa légende avec celles qu'illustrent « les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart » ou la chapelle de l'hôpital de la Charité.

Avec quelle méthode et dans quel esprit fut écrite la nouvelle *Les Ames du Purgatoire*? Mérimée nous déclare dès le début qu'il s'est appliqué à ne rapporter de don Juan de Mañara « que des aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio. » Il n'y a pas toujours réussi. Quand il nous raconte la scène nocturne où, aux cris de sa fille, le père de Fausta s'élance sur son ravisseur qui ne s'échappe qu'en le tuant, comment ne pas songer à la mort du Commandeur? La liste que, pendant sa convalescence, dresse don Juan de Maraña a beau être divisée en deux colonnes, pour distinguer méthodiquement les femmes séduites et les maris trompés; on n'oublie pas qu'elle fut précédée d'une autre, plus fameuse, celle des « mille et trois. »

Qu'importent d'ailleurs ces réminiscences, puisque Mérimée leur donne une nouvelle signification? On retrouve, en effet, dans *Les Ames du Purgatoire* les caractères qui faisaient l'originalité de l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*, son ironie voilée et son impassibilité voulue. Sa manière apparaît dès les premières lignes, à la façon même dont il affirme la vérité « incontestable » de l'histoire ou plutôt des deux histoires dont s'enorgueillissent les Sévillans. Elle est plus sensible encore dans l'apparente simplicité avec laquelle sont présentés les détails les plus

1. Pourquoi Mérimée écrit-il Maraña au lieu de Mañara? La métathèse avait-elle été déjà faite en Espagne? Il est plus probable qu'elle est l'œuvre de l'oreille française qui écoutait le récit des Sévillans.

savoureux. Ici, c'est le père de don Juan qui rapporte de la guerre une balafre et des enfants ravis aux infidèles qu'il « prend soin de faire baptiser » avant de les vendre « avantageusement dans des maisons chrétiennes. » Là, c'est son fils dont l'éducation se résume dans le double emploi des journées de son enfance qu'il consacre presque toutes à fabriquer de petites croix ou à enfoncer son sabre de bois dans des citrouilles qui lui rappellent les têtes à turbans des Maures. Dans le cours du récit, nous assistons à des scènes effrayantes; on reconnaît Mérimée à la froideur inaltérable avec laquelle elles nous sont contées. Et quel autre que lui aurait imaginé, après une nouvelle si terrifiante, une conclusion qui affecte une allure historique et ne retient notre attention que sur des chefs-d'œuvre de Murillo? C'est précisément son ironie, toujours présente, qui corrige ce qui pourrait encore dans *Les Ames du purgatoire* paraître trop « satanesque. » La « vengeance infernale » de don Pedro qui ne veut tuer don Juan qu' « en péché mortel; » le blasphème de don Torribio qui remarque l'absence de Dieu sur la liste de tous ceux qui « depuis le pape jusqu'au cordonnier » ont fourni leur quote-part à son criminel ami; ces naïves horreurs suivent la plus extravagante formule romantique. Mais comment en être la dupe? Et n'y voit-on pas percer le sourire avec lequel elles furent écrites?

Aussi ne nuisent-elles en rien au caractère de vraisemblance et d'humanité que Mérimée donne aux éléments qu'il met en œuvre. Les épisodes qu'il ajoute n'excitent pas seulement un intérêt de curiosité; ils servent surtout à nous faire comprendre des sentiments et des actions qui ne rencontreraient pas autrement une explication naturelle. C'est parce qu'il est le fils d'un père guerrier et d'une mère dévote que don Juan pourra prendre dans le cours et à la fin de son existence des attitudes contradictoires. Et avec quel art délicat nous est décrite l'évolution de cette âme passionnée! On le voit se corrompre peu à peu à Salamanque dans la compagnie de don García. Des remords lui restent pourtant après son premier duel qui coûte la vie à son adversaire. Alors même qu'il est parvenu au plus effroyable endurcissement, un détail significatif laisse entendre qu'une révolution peut encore se produire dans cette conscience. Mérimée imagine, en effet, que dans son enfance son imagination avait été fortement frappée par un tableau placé dans l'oratoire de sa mère. On y voyait représentés avec une horreur captivante tous les tourments du purgatoire auxquels échappait l'âme d'un Maraña rachetée par

les prières et les dons pieux de son parent. C'est ce tableau que don Juan retrouve dans sa chambre, deux jours avant celui où il doit enlever une religieuse à son couvent, et qui le plonge la nuit dans une effroyable hallucination. Il faut cette émotion pour expliquer sa conversion finale, et pour préparer la scène où il assiste à son propre enterrement. Mérimée n'emprunte, en effet, à la légende de Lisardo que la partie la plus significative, la dernière. Sa Teresa joue d'abord assez exactement le rôle de la Teodora de l'étudiant de Salamanque; mais elle exprime à la fin des sentiments fort différents. Après avoir attendu vainement son séducteur, elle ne tire point un salutaire enseignement de la lettre dans laquelle il lui exprime son repentir, et elle meurt en s'écriant qu'il ne l'a jamais aimée. Don Juan, à son tour, ne dépouille pas tout de suite le vieil homme. Même sous la robe de frère Ambroise, il ne peut supporter le soufflet que, pour le forcer à se battre, lui inflige le frère de Teresa. Ce n'est qu'après avoir tué son adversaire qu'il entre enfin dans la pénitence parfaite. Mérimée, comme il l'écrivait de Cannes à Cueto le 1er février 1866, a-t-il trouvé l'idée de ce duel dans de vieux mémoires, et une aventure analogue a-t-elle réellement eu lieu à Paris dans l'enclos des Chartreux [1]? Il est bien capable d'avoir inventé lui-même et l'aventure et les « vieux mémoires. » Toujours est-il que son dénouement lui permet d'éviter l'allure naïvement morale que prend la légende de Lisardo. Au lieu d'insister sur une prédication cléricale, il reste dans la vérité humaine en montrant toute la force que gardent jusqu'au bout l'amour dans le cœur de la femme et l'orgueil dans l'esprit de l'homme.

S'il ne renonce pas pour sa nouvelle à un élément merveilleux sans lequel elle perdrait une bonne part de son intérêt, tout au moins lui enlève-t-il, grâce à la qualité de la couleur espagnole dont il la revêt, ce qu'elle pourrait offrir de trop vulgairement mélodramatique. Peut-être y reste-t-il encore un peu, mais très peu, du bric-à-brac romantique. Les chapelets et les oraisons, les séguidilles et les romances morisques avaient déjà beaucoup servi, presque autant que les bohémiennes et les tambours de basque. Encore faut-il reconnaître que Mérimée ne les emploie qu'assez discrètement. Et comment ne pas deviner le sourire

1. Cf. le « Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas » lu à l'Académie espagnole le 4 mars 1866 par Leopoldo Augusto de Cueto. On le trouvera dans les *Memorias de la Academia Española*, año I, t. II. Madrid, 1870.

avec lequel il jette çà et là des jarres de *valdepeñas* ou la fleur de l'alfalfa? Que de pages en revanche où se révèle une connaissance déjà assez pénétrante de l'Espagne et de son passé, de son art et de ses mœurs! Presque tous les détails sur l'éducation de don Juan sont d'une justesse charmante. Rien n'est plus vivant et plus exact que la description de la vie et des privilèges des étudiants à Salamanque. L'ironie même ne nuit pas à la vérité du tableau. La jolie scène où don García se joue si agréablement du prêtre Manuel Tordoya est parfois dans le goût des Provinciales; mais elle ne paraît pas déplacée dans le cadre où elle se déroule.

Je ne crois pas qu'il faille chercher ailleurs que dans *Les Ames du purgatoire* les sources espagnoles de *Don Juan de Marana.* Même lorsque Dumas n'y fait pas un emprunt direct, il semble plus d'une fois qu'il en tire au moins le point de départ de son inspiration. Le premier tableau nous présente le bon Ange et le mauvais Ange de la famille de Marana avec « l'apparence d'un groupe de bois sculpté et peint. » Sous cette « apparence » nouvelle on retrouve le songe de don Juan ballotté sur le Guadalquivir tandis que sur les deux rives deux « figures lumineuses » lui tendent la main, un vieillard qui tient une couronne d'épines et une femme qui offre une couronne de fleurs. C'est surtout à partir du troisième acte que l'on voit la pièce de Dumas dériver presque uniquement de la nouvelle de Mérimée. Luís de Sandoval n'est, sous un autre nom, que l'étudiant don García. On lui prête la même origine diabolique; il a aussi sa place à laquelle nul, sauf don Juan, n'ose s'asseoir, et il n'hésite pas davantage à mettre à l'enjeu sa maîtresse. La double liste des victimes de don Juan intervient à son tour, et Dumas insiste sur la lacune qu'elle présente. Comment aurait-il renoncé à l'admirable effet de l'enlèvement d'une religieuse? Il est vrai qu'il supprime la grande scène de l'enterrement prémonitoire, mais d'où vient cette apparition des victimes de don Juan par laquelle il la remplace, si ce n'est de l'hallucination qui dressait devant les yeux épouvantés du héros de Mérimée la face pâle et sanglante de son ami García et les traits convulsés de son capitaine Gomare?

Enfin, si nous ne retrouvons plus le frère de Teresa, une partie de son rôle est attribuée à un nouveau personnage, à don José à qui son père mourant aurait donné le droit d'aînesse, sans le crime de son fils cadet don Juan. Ce n'est plus une sœur que don José veut venger, c'est une fiancée qui est morte désho-

norée. Au lieu de souffleter son criminel cadet, il le frappe du plat de son épée, mais c'est aussi pour lui faire perdre son âme dans le duel qu'il finit par lui imposer [1]. Les transformations que Dumas fait ainsi subir à la légende de Lisardo lui enlèvent une bonne part de sa signification. Mérimée s'était attaché à lui conserver sa couleur locale. C'est la fausse Espagne romantique qui reparaît, au contraire, dans *Don Juan de Marana.* Il n'est plus seulement question, en passant, de *val de peñas*; le xerès et le malaga coulent à tout propos, et hors de propos. La tirade sur le langage de l'éventail ne nous est pas plus épargnée que le poignard à la jarretière ou le poison dans la ceinture, et le nom des prêtres ne manque jamais d'être précédé d'un *dom* sans lequel évidemment ils ne pourraient pas exercer leur ministère.

La tonalité générale n'est pas plus juste que les touches de détail. Tantôt elle nous présente une sorte de moyen âge effrayant où le seigneur fait frapper de verges son vassal et exerce impitoyablement son droit de jambage [2]. Tantôt elle nous offre une image de cet Orient de pacotille qui se confond alors avec l'Espagne [3]. Dans l'un et l'autre cas, elle ne se refuse pas d'ailleurs les plus étonnantes disparates. Don Juan, quand il vient jouer au château de Villa Mayor le rôle du génie de la princesse Bondour, chante une sérénade dont les paroles rappellent plutôt l'esprit parisien que le gongorisme.

Ce qui est plus choquant encore, c'est l'introduction violente d'une forme de romantisme assez étrangère à l'Espagne. Les souvenirs de *Faust* sont nombreux dans *Don Juan de Marana.* Teresina s'abandonne comme Marguerite à la séduction des bijoux. Don José invoque un mauvais ange qui rappelle singulièrement Méphistophélès. C'est un pacte diabolique analogue que signe sœur Marthe lorsqu'elle donne mille ans d'éternité pour un jour passé près de don Juan. Le voyage infernal où elle entraîne celui qu'elle veut sauver n'est pas sans rappeler la course à l'abîme de Faust. Shakespeare intervient à son tour. Dumas n'hésite pas

1. Pourquoi Dumas a-t-il remplacé par don José don Pedro de Ojeda? Sans doute parce qu'après le succès de la *Romance mauresque* de Victor Hugo, et peut-être aussi à la suite des *Infans de Lara* de Mallefille, il lui fallait à son tour un bâtard. Il imagine donc que don José est né des amours illégitimes d'une bohémienne et du père de don Juan.

2. Cf. acte II, sc. x, et acte I, sc. vii.

3. Cf. acte II, deuxième tableau, scène première. Dumas s'efforce d'y donner une forme dramatique au conte du génie et des trois souhaits.

à refaire la scène de la folie d'Ophélie [4]. Si ce n'est pas Byron et son *Ciel et terre* qui lui fournissent directement l'idée de l'amour du bon ange qui pour don Juan se condamne à l'humanité en entrant dans le corps de sœur Marthe, comment n'y pas retrouver la trace d'*Eloa*? C'est aussi le titre de « mystère » qu'à l'exemple de Vigny il donne à sa pièce.

S'il a recours à des sources d'inspiration si diverses, c'est pour mieux satisfaire sa tendance naturelle vers le mélodrame. Ce qu'il demande aux littératures du Nord ou du Midi, ce sont des péripéties de plus en plus effrayantes, c'est une forme toujours plus étonnante de fantasmagorie. Il ne recule devant aucune exagération ni dans les situations où il place ses personnages, ni dans le dialogue qu'il leur prête. Il s'abandonne avec frénésie à toutes les violences de la phraséologie romantique. Quand il ne le compare pas aux tempêtes de l'Océan, don Juan reconnaît dans son amour « le masque de la volupté sur le visage de la mort. » Hé ite-t-il une seconde à assouvir ses instincts, il frappe avec fureur sa « poitrine de lion où bat un cœur de femme. » Les scènes que Dumas emprunte aux œuvres dont se réclame la nouvelle école se prêtent sans effort à des effets mélodramatiques, et celles qu'il imagine, comme le meurtre de dom Mortès, sont les plus propres du monde à répandre la terreur sur un public populaire. Mais c'est surtout dans le fantastique qu'il cherche son triomphe. L'*auto sacramental* avait tiré en Espagne de puissants et poétiques effets des abstractions théologiques qu'il réalisait; il ne les mêlait pas cependant à des intrigues et à des personnages qui l'auraient dépouillé de son caractère spécial et auraient faussé son harmonie. Le fantastique dans *Don Juan de Marana* est, au contraire, plaqué sans mesure et sans goût, et, sous quelque forme qu'il soit présenté, ce n'est pas par des qualités de style qu'il se justifie et se relève. Le *Mauvais Ange* ne s'exprime pas mieux en vers qu'en prose. Mais qu'importe à Dumas, si, grâce à cette intervention, il peut nous montrer un fils obtenant une signature de la main de son père étendu sur sa tombe? Les paroles ne sont même pas nécessaires pour les effets qu'il recherche. Dans la grande scène de l'Eglise, le rôle le plus important est donné au machiniste. N'est-ce pas lui qui permet à la lampe du tabernacle et aux cirges de s'allumer et de s'éteindre tout seuls, à mesure que les victimes de don Juan soulèvent leur dalle ou rentrent en terre? Dans un

4. Cf. la scène III du septième tableau.

autre tableau où la lune seule éclaire un vieux château en ruines, le poète s'unit au machiniste pour un ballet des Fantômes qui doit être « dans le genre de celui des Nonnes de *Robert le Diable.* » Et la pièce se termine sur la fantasmagorie de l'horloge de flamme. L'heure marque minuit moins cinq. Quatre ombres de femmes que don Juan ne reconnaît que trop bien poussent chacune d'une minute l'aiguille fatale. Seule, sœur Marthe l'arrête. Don Juan a une seconde pour se repentir, et ses yeux « vont se rouvrir pour l'éternité. »

Nous voici bien loin des *Ames du purgatoire.* Mérimée n'avait usé du fantastique qu'en le rendant en quelque sorte vraisemblable. D'une légende cléricale il avait tiré une nouvelle qui ne perdait rien de sa couleur espagnole à devenir d'une plus pénétrante humanité. On dirait que Dumas ne lui demande que les moyens de frapper plus fort l'imagination du vulgaire. Un auto de Calderón est un mystère [1] où rayonne la poésie du catholicisme espagnol. Le mystère de Dumas est un mélodrame coupé de vers comme un vaudeville, « machiné » comme une féerie, et agrémenté d'un ballet d'opéra.

Dans un drame ainsi conçu, ce n'est pas une Espagne mal connue et plus mal comprise qui pouvait introduire quelque mesure et quelque vérité. A la suite et à l'exemple de Dumas, on ne lui demande guère qu'un prétexte à des couleurs plus rutilantes et à de plus effarantes situations. Que devient-elle dans ces derniers drames où les derniers romantiques essaient de ranimer une forme épuisée? On ne le voit que trop dans la pièce significative que Joseph Bouchardy fit représenter au Châtelet le 30 septembre 1868.

Il est possible que *L'Armurier de Santiago* ait été inspiré par ces romances sur la mort de don Sebastian de Portugal qu'avait traduits Abel Hugo. Peut-être aussi, pour tracer le rôle d'un hidalgo-brigand, Bouchardy s'est-il souvenu d'un personnage d'Alarcon, de l'imposteur Nuño dans *La cruauté pour l'honneur.* Il n'est pas impossible enfin qu'il ait songé à *La Dévotion à la Croix* de Calderón quand il nous montre son armurier qui, malgré les malheurs qui l'ont aigri, arrête toujours sur ses lèvres toute impiété et tout blasphème quand il passe « devant la croix du Christ. »

1. Bien entendu, ce n'est point dans le sens que lui donnait notre moyen âge qu'il convient de prendre ce mot. L'*auto sacramental* ferait plutôt songer à nos vieilles « moralités » dont il diffère d'ailleurs profondément.

Voilà à peu près les seules touches espagnoles qu'on puisse relever dans ce long drame en cinq actes et un prologue. Quant aux autres détails qui ont la prétention de nous transporter au delà des Pyrénées, ce sont des placages maladroits, des mots que l'auteur affecte de ne pas traduire et dont il ne sait même pas reproduire l'orthographe. On est fixé sur son hispanisme quand on le voit donner au Portugal comme gouverneur pour Philippe II « l'amirante Alonze Lopès. » Pour affubler son héros d'un costume pittoresque, il nous le présente « vêtu moitié artiste et moitié gitano. » Et voici comment se définit ce singulier personnage : « Je suis armurier ambulant ; mais tu as pu me croire maragate ou gitano, car je tiens ce canasto que je colporte d'un passiego qui a pris du service. » Après cela, si on n'a pas assez de couleur locale, c'est qu'on est vraiment difficile.

En réalité, Bouchardy qui, d'après Théophile Gautier, est à Hugo ce que Marlowe est à Shakespeare, se souvient surtout de *Hernani* qu'il savait par cœur ou de *La Légende des siècles*. La scène où l'armurier Gregorio et le peintre Fernandès (*sic*) jurent d'accomplir leur œuvre de vengeance, est écrite sur le ton des serments qu'échangent don Ruy Gomez et Hernani. Le coup de théâtre qui permet au duc de Bragance de se cacher et de marcher sous l'armure du traître qui le poursuit n'a été imaginé qu'après *Eviradnus*.

Quelles que soient les sources auxquelles il va puiser son inspiration, Bouchardy n'est préoccupé que de donner à sa pièce deux caractères qui sont précisément ceux par lesquels se distingue le mélodrame. Il ne cherche qu'à obtenir des effets de surprise et de terreur et à en dégager la plus vulgaire moralité. Il ne faut pas songer à raconter l'intrigue de *L'Armurier de Santiago*. Le prologue seul exige une attention minutieuse. Le public ne pouvait s'y reconnaître qu'à la condition de suivre très exactement le conseil donné par Théophile Gautier à propos d'un autre drame du même auteur : « Ne tournez pas la tête un instant, ne fouillez pas dans votre poche, ne nettoyez pas le verre de votre lorgnette, ne regardez pas votre jolie voisine : il se sera passé dans ce court espace de temps plus d'événements extraordinaires que n'en comporte la vie d'un patriarche ou la durée d'un mimodrame en vingt-six tableaux, et vous ne pourriez plus rien comprendre à ce qui suit [1]. » Dispensons-nous donc de démêler l'écheveau

1. Cf. l'article sur J. Bouchardy dans les *Notices romantiques*.

des péripéties effrayantes que Bouchardy se complaît à embrouiller. Et ne nous attardons pas davantage à ces tirades où s'expriment ces grands sentiments qui doivent faire vibrer l'âme du populaire. Rappelons seulement que le dénouement est bien conforme à la loi du mélodrame. Le traître est frappé par le muet exécuteur de ses crimes sous l'armure de l'innocent persécuté; les honnêtes gens échappent à la mort qui les menaçait et vont goûter désormais le bonheur dans l'obscurité.

Le succès d'une telle formule dramatique ne pouvait pas être de longue durée. Bouchardy mort à cinquante-neuf ans en 1870 paraît un homme d'un autre âge. Théophile Gautier lui-même le constate. Il donne d'ailleurs une excellente raison de l'aspect vieillot qu'a pris l'œuvre de Bouchardy; c'est qu'elle manque de style. Mais là n'est pas la seule cause de la décadence du genre dont il est le représentant attardé. Il y en a d'autres, et d'aussi importantes, qui apparaissent en pleine lumière dans *L'Armurier de Santiago*. La couleur locale chère aux romantiques n'y est plus qu'un procédé maladroit. Le sens historique a complètement disparu. L'Espagne n'est plus connue qu'à travers les erreurs et les préjugés d'une critique qui ne s'est pas renouvelée. On n'arbore son drapeau que pour justifier toutes les extravagances. Le drame romantique auquel elle avait d'abord communiqué un peu de son âme ardente s'achève et meurt en une grimace forcenée.

CHAPITRE CINQUIÈME

L'ESPAGNE DANS LA POÉSIE LYRIQUE ET DANS LA POÉSIE ÉPIQUE DE LA SECONDE PÉRIODE DU ROMANTISME EN FRANCE

L'Espagne avait aidé nos romantiques à se dégager des sentimentalités du goût troubadour. Elle avait fourni un peu de ses couleurs aux premiers tableaux de la jeune école. Ses romances, malgré les déformations que leur avaient fait subir traducteurs et critiques, demeuraient un modèle qui était loin d'avoir épuisé ses puissances de suggestion. L'évolution qui achemine le romantisme vers le naturalisme ne risquait point de détourner les regards de nos poètes de ces petites pièces où la familiarité se mêle si naturellement à l'héroïsme. Elle pouvait même les inciter à admirer enfin dans la littérature espagnole ce qui en est peut-être le caractère le plus original, c'est-à-dire précisément son réalisme. La plupart d'entre eux n'arriveront point à se débarrasser des préjugés qui obscurcissent leur vision, mais ceux qui prendront avec l'Espagne un contact plus direct y trouveront une inspiration d'une plus juste fermeté. D'une manière générale, il semble que, dans sa seconde manière, notre lyrisme romantique, quand il nous transporte au delà des Pyrénées, commence à se préoccuper beaucoup moins de la violence que de la vérité de ses couleurs.

Ce progrès s'entrevoit déjà dans la nouvelle édition qu'en 1841 Émile Deschamps donne de ses poésies. Le premier livre, qui est consacré à l'Espagne, ne se contente pas de reproduire *Le Poème de Rodrigue* et *Le Retour du Châtelain*. Il y ajoute *Les deux premières romances sur Bernard de Carpio*. Pourquoi les « deux

premières? » L'auteur songeait peut-être à ordonner en une sorte de cycle les fragments de l'histoire épique du rival de notre Roland. Les deux pièces sur *Les Plaintes du comte de Saldagna* et sur la façon dont *Bernard de Carpio apprend de qui il est le fils* auraient été l'introduction d'un nouveau poème à la manière de celui qui avait valu à Émile Deschamps de si flatteuses approbations. *Les Plaintes du comte de Saldagna* sont une traduction assez libre qui n'aurait pas été déplacée dans les *Etudes françaises et étrangères*. On y entend plus d'une fois la note sentimentale et catholique qu'on applaudissait en 1828. Le malheureux prisonnier songe à l'oiseau chéri de sa mère qui, dans sa cage où rien ne manque, meurt pourtant de chagrin. La cage où vit le comte est « infecte. » S'il ne s'y abandonne pas au désespoir, c'est que le « doux vainqueur des enfers, » Jésus, lui interdit le suicide. Nous voilà loin du ton de l'original[1]. Nous nous en rapprochons, au contraire, avec la seconde romance de Deschamps. Si la strophe qu'il adopte est fort éloignée du rythme de son modèle, il se dispense du moins d'ajouter des ornements de son invention au dialogue entre Bernard et sa nourrice, et sa version s'éclaire des reflets du texte qu'elle respecte[2].

N'est-il pas enfin significatif que les deux pièces espagnoles qui figurent dans la dernière édition de ses œuvres[3] ne soient plus que des traductions? Le sonnet qu'il emprunte à Quevedo[4] se termine cependant par une image banale dont il est seul responsable :

> De ton éternité de splendeur et de force,
> Tu n'as rien gardé, Rome! — Une poudreuse écorce
> Gît sans gloire où le chêne eut l'empire autrefois.

Tout autre était la « chute » du poète de *Clio*. Opposant à l'apparente solidité des murailles la fluidité du Tibre, il constatait avec mélancolie que Rome ne voyait plus durer que les eaux qui passent fugitives, tandis qu'ont disparu les blocs sur lesquels semblaient reposer si solidement sa grandeur et sa beauté[5]. La

1. Cf. le n° 625 dans le tome X de la collection Rivadeneyra.

2. Cf. le n° 624 (Rivadeneyra, X).

3. Cette édition, qui parut en 1872, avait été préparée par Emile Deschamps, mort à Versailles le 22 avril 1871.

4. C'est le sonnet 3 de *Clio, musa primera*.

5. ¡Oh Roma! en tu grandeza, en tu hermosura
Huyó lo que era firme, y solamente
Lo fugitivo permanece y dura.

préciosité de Quevedo a-t-elle échappé à Deschamps? Ou l'a-t-il jugée intraduisible? Toujours est-il qu'il est plus à l'aise dans la cantilène qu'il tire de Villegas[1]. Peut-être aurait-il pu se dispenser de remplacer par un « oiseleur » le laboureur qui dérobe un nid; mais, sauf cette substitution qu'il croit poétique, il suit assez fidèlement les tours et le ton de l'original et n'en reproduit pas sans bonheur la gracieuse simplicité.

Deschamps n'était pas assez dégagé de la sentimentalité romantique pour s'attacher à des peintures d'une plus vigoureuse vérité. Il avait eu sa petite place dans le mouvement littéraire qui conduit aux *Orientales*. Pour aller plus loin sur la route qui aboutit à la théorie de l'art pour l'art, il fallait un poète qui eût l'œil d'un peintre. La lecture du Romancero avait aidé nos romantiques à se débarrasser des fadeurs du goût troubadour. Le voyage d'Espagne a rendu à Théophile Gautier un plus précieux service. Il l'a mis en présence d'une nature dont l'âpre saveur lui a permis de mieux comprendre un art qui n'avait guère soulevé que des admirations de parti pris, et il lui a inspiré des vers où plus d'une fois la justesse pénétrante de la sensation semble rencontrer sans effort sa forme la plus expressive.

Quand Théophile Gautier se décida à quitter Paris, Henri Heine lui demanda : « Comment ferez-vous pour parler de l'Espagne lorsque vous y serez allé? » Cette demande reçut deux réponses, l'une en prose et l'autre en vers, et, si la première était excellente, la seconde ne laissait pas d'avoir son prix. C'est à partir de 1840 que furent publiés dans *La Presse* ou dans *Le Moniteur Universel* le voyage *Tras los montes* et les poésies recueillies plus tard sous le titre : *España*. Le *Voyage* est demeuré le modèle d'un genre dont le succès n'est pas près d'être épuisé. Depuis un demi-siècle, il ne s'est guère écoulé d'année sans qu'aux devantures des librairies s'étalât quelque nouvelle élucubration de touriste incapable de garder pour soi les impressions récoltées au delà des Pyrénées; et de tout ce fatras à peu près rien ne subsiste. Le récit de Gautier demeure, au contraire, comme la plus éblouissante et la plus exacte image des paysages et des monuments qui n'ont pas changé depuis que son regard et sa plume les ont définitivement enregistrés.

1. Cf. dans les « Cantilenas » de don Estéban Manuel de Villegas celle qui est intitulée : *De un pajarillo*. C'est une des pièces les plus connues de Villegas. La parodie qu'en a faite Figueroa (trova V) est la meilleure preuve de son succès.

On ne retrouve pas toujours dans *España* une justesse aussi précise. Il est plus difficile au poète qu'au prosateur de s'affranchir résolument de tous ces embellissements qui ne font que déformer la vision dont ils prétendent renforcer l'éclat. *Le Soupir du More* a beau être daté de la « Sierra d'Elvire; » il reste dans le ton de *La Bataille perdue.* La plainte de Boabdil ne doit aucun accent nouveau au décor que le roi vaincu contemple sur le rocher de son Soupir. Victor Hugo, qui n'avait sous les yeux que le poème de Deschamps, avait trouvé de plus vives couleurs pour peindre le désespoir de son Reschid. C'est que Théophile Gautier, bien qu'il se dise « ardent à tout connaître, » arrive en Espagne avec des préjugés qui se dissiperont au contact de la réalité, mais dont il ne se dépouille pas tout de suite. *En passant à Vergara* il ne peut s'empêcher de chercher, dans la vaste « fonda » où il s'est arrêté, une occasion de mettre à profit le vocabulaire conventionnel qui résume pour tout bon romantique le pays du Cid et d'Hernani. Et voici la *olla podrida* qu'on apprête, tandis que le poète évoque les courses de taureaux et les chulos qui riment pour l'œil avec les grelots des mules [1], les sérénades sous les balcons, la cachucha et le boléro qu'accompagnent le pandéro et « la castagnette, » sans oublier les promenades où triomphe le jeu de l'éventail. Tout cela parce qu'une jeune Espagnole a donné au poète un conseil qu'il n'a probablement pas compris [2]. Gautier est plus heureux quand, au lieu de faire appel à ses souvenirs, il se contente de décrire ce qu'il voit et de noter les mouvements et les tournures qui paraissent au delà des Pyrénées la marque même de la grâce féminine.

Il y a encore du procédé romantique dans la méthode qu'il adopte pour donner à ses impressions plus de force et de portée. Plus d'une fois le décor espagnol qu'il dresse à nos yeux ne lui est qu'un prétexte à la conclusion satirique ou philosophique qu'il s'efforce d'en dégager. On lui conte à Tolède l'aimable légende de la Vierge qui vient mettre un baiser au front de la statue qui la représente. Quelle admirable occasion de lancer une pointe contre « les autels païens de notre âge frivole [3] ! » Quand il passe

1. Pas plus que Victor Hugo, Gautier ne se préoccupe de la place de l'accent dans les mots espagnols qu'il met à la rime.

2. Elle l'a invité à ne pas descendre dans la rue pour voir passer un mort. Si elle a craint pour lui la nausée, c'est que la coutume exigeait alors qu'on montrât dans le cercueil le visage découvert du cadavre.

3. Cf. *La Vierge de Tolède.*

à Ecija, on lui montre saint Christophe sur son pilier de granit, et devant ce géant qui succombe sous le poids d'un petit enfant, il songe à la puissance du verbe qui fait plier l'airain; et il proclame la souveraineté de l'esprit [1]. Ainsi, devant Jéricho qui s'écroule, Victor Hugo fait sonner les clairons de la pensée.

Théophile Gautier se rapproche davantage de l'Espagne quand, au lieu de la faire entrer dans le cadre du symbolisme romantique, il cherche à lui emprunter quelques-unes de ses formes poétiques. La pièce qu'il intitule *Letrilla* ne se conforme pas, il est vrai, aux règles du genre spécial qu'ont si spirituellement illustré Góngora et Quevedo, Iglesias et Meléndez. Elle n'est point construite sur une pensée piquante qui se répète à chaque strophe. Elle ne mérite son titre que si on la considère comme une de ces frêles compositions en petits vers qui réclament un accompagnement musical. Peut-être rappelle-t-elle plutôt quelque « dolora » de Campoamor, mais elle ne fait entendre aucune fausse note sur la terre qui l'inspira.

C'est aussi pour être chantée et même dansée que fut composée la *Séguidille* de Gautier. La verve de Bretón de los Herreros s'est exercée à ses dépens [2], et il faut bien reconnaître que depuis le jour où pour la première fois, on a représenté *Un voyage en Espagne* [3], la chanson de « la véritable Manola » n'a pas cessé de

1. Cf. *Saint Christophe d'Ecija*.

2. Cf. *Un Francès en Cartagena*, acte II, sc. VIII. Voici la parodie de Bretón dont l'orthographe plaisante s'efforce de reproduire les maladresses de la prononciation française :

Ancha franca de velludo
En la tejrsiada mantilla,
Aijre resio, questo crudo,
Sobejrana pantojrilla,
Alma atros, sal española,
Alsa ! hola !
Vale un mondo mi manola !

L'attaque se précise dans la dernière scène où Gautier se voit reprocher de généraliser des exceptions :

Si en hora menguada á alguno
Muerde en la calle un lebrel,
Con mucha formalidad
Nos dirá luego *Gautier* :
« Todos los perros de España
Muerden... entre cinco y seis. »

3. La première représentation de *Un voyage en Espagne*, vaudeville en trois actes par MM. Théophile Gautier et Paul Siraudin, fut donnée au théâtre des Variétés le 27 septembre 1843.

jouir d'un succès qui n'était pas de très bon aloi. Le type qu'elle célébrait devait beaucoup plus à la convention qu'à l'observation, et c'est sur lui que se sont modelées tant d'Andalouses de Montmartre. Mais est-ce la faute de Gautier si les strophes qu'il écrivit pour les fantaisies ailées de la guitare ont dégringolé sur les planches du café-concert? Il avait surtout cherché un effet de rythme, et il n'a pas si mal réussi puisque sa séguidille n'a pas été moins souvent mise en musique en Espagne qu'en France.

Il a été plus heureux encore dans son imitation de Sepúlveda. Il attachait trop de prix à la rime pour essayer de reprendre en français les assonances de l'original. Il ne s'est pas davantage demandé si son octosyllabe était le véritable équivalent de l'octosyllabe espagnol. Ce n'est pas, en effet, la forme du romance qu'il a voulu en quelque sorte décalquer; c'est son mouvement général, c'est sa rapide simplicité qu'il a tenté de reproduire. *Le Cid et le Juif* nous conte un miracle qui ne peut être touchant que par la naïveté même de l'expression. Aussi Gautier n'hésite-t-il pas à supprimer les explications inutiles qui tournent au profit des moines de San Pedro de Cardeña la gloire du héros national. Peut-être laisse-t-il soupçonner quelque ironie dans l' « Ainsi soit-il » de la fin, mais il traduit avec un singulier bonheur l' « aventure étrange » de Diego Gil, et il lui donne plus de vraisemblance en la débarrassant d'une réclame cléricale[1].

Quel que soit le succès avec lequel il ait essayé d'adopter des rythmes espagnols, on ne saurait le juger sur des procédés qui ne peuvent pas ne pas sentir l'artifice. Comment a-t-il vu la terre qu'il parcourait, et jusqu'à quel point a-t-il réussi à en décrire les traits essentiels? C'est dans le *Voyage* qu'il a pu faire preuve de son exactitude à traduire les images diverses qui se déroulaient devant ses yeux. Il reste pourtant dans *España* quelque reflet des paysages qu'il a contemplés. De la Manche, il n'a pas cherché à décrire la monotonie savoureuse et la tristesse grave. On sent cependant qu'il en a subi l'influence. Les pièces qu'il a écrites dans ce décor exhalent une mélancolie qui ne lui vient pas toute de ses lectures romantiques. Son amour pour les monts « fiers et sublimes » s'est surexcité au spectacle de la Sierra Nevada. Sans doute, il a réservé pour le récit en prose de son excursion au Mulhacen tous les détails d'un pittoresque évocateur, mais dans

1. Le romance de Sepúlveda est le n° 905 de la collection Rivadeneyra.

ses rimes sonores il a fait passer l'impression générale de grandeur qu'il avait éprouvée, en sortant de Grenade, devant les pics dressés dans l'azur, tandis qu'il montait vers le miroitement de la neige immaculée. Il a trouvé des couleurs plus précises pour peindre certaines visions de la Vieille Castille. Peut-être a-t-il exagéré la longueur poudreuse du chemin qui le conduisit à la Chartreuse de Miraflores, mais il a noté justement au passage les pierres croulantes et les oliviers rabougris et l'implacable soleil dont on maudit d'abord la chaleur pour en bénir enfin la lumière quand, arrivé au sommet du « revers décharné », l'on aperçoit :

Dans le bleu de la plaine
L'Église où dort le Cid près de doña Chimène [1]!

Théophile Gautier ne s'est pas contenté de regarder d'un œil impartial les aspects extérieurs de l'Espagne, il a essayé d'en pénétrer l'âme. Qu'il n'y ait pas toujours réussi, c'est possible, et comment s'en étonner? Il n'en est pas moins vrai qu'il a mieux compris qu'aucun autre poète de son temps les caractères essentiels du génie espagnol, et qu'il les a fort joliment rendus, surtout quand ce peintre les voyait gravés dans une œuvre d'art.

Lisez *L'Echelle d'amour* ou *Le Laurier du Généralife*. Comment mieux faire sentir cette sorte de préciosité qui paraît naturelle à Grenade? Au balcon où se penche sa dame l'amoureux ne peut grimper sans échelle, mais ne suffit-il pas qu'Elle dénoue ses longs cheveux noirs pour qu'Il monte dans les parfums? C'est une sérénade, et voilà tout. N'est-elle pas dans le goût de ces *coplas* galantes qu'on ne cessera pas de sitôt d'improviser en Andalousie? On n'a pas renoncé non plus sur les bords du Darro à admirer des roses sur les joues de la bien-aimée. Comment n'y pas donner droit de cité au poète qui se penche sur le laurier rose du Généralife et croit sentir la fleur lui rendre son baiser? Dans la *Silva* où il oppose à la Rome antique la cité des papes, Quevedo compare les ponts du Tibre à des yeux dont les pleurs sont le courant du fleuve, et il s'étonne que les larmes des victimes n'aient point éteint l'incendie allumé par Néron [2]. La jeune fille de Gautier

1. Cf. la pièce intitulée : *En allant à la Chartreuse de Miraflores.*
2. Cf. *Caliopa,* silva IV.

laisse tomber de son sein un bel œillet rouge. « Pourquoi, dit-elle à la fleur qu'entraîne le courant,

> Pourquoi tomber dans la fontaine?
> Pour t'arroser j'avais mes pleurs![1] »

Le poète français n'use qu'avec discrétion de la préciosité espagnole; on en respire pourtant le parfum adouci dans le bouquet qu'il rapporte de son voyage.

Théophile Gautier n'avait rien d'un mystique. Il a exalté, lui aussi, la cathédrale gothique, mais le véritable temple de sa dilection, il ne le rencontrera qu'en découvrant le Parthénon. Ce n'est pas en vain pourtant qu'il a parcouru la patrie de sainte Thérèse. Il a senti tout ce qu'il y avait de familiarité tour à tour douce et violente dans un mysticisme que nourrissent également les larmes et le sang. Il a vu la volupté de l'extase dans les yeux de sainte Casilda dont le bourreau vient de trancher les seins. Et il a parlé des moines de Zurbaran avec une justesse d'autant plus intelligente qu'il se refusait à s'abandonner à leur vertige. Il avait un culte trop vif de la beauté humaine pour ne pas protester contre les déformations qu'imposent au corps les pénitences impitoyables, et il était trop sensible aux formes et aux couleurs pour accepter le « morne suicide » des vivants ensevelis dans l'ombre des chartreuses. Comme il les décrit pourtant, ces religieux auprès desquels sont « fades » les moines de Lesueur! Il trouve des mots qui correspondent aux couleurs de Zurbaran pour peindre l'enivrement de leur foi ou leur promenade rêveuse « le long des cloîtres blancs. »

Il n'a eu aucun effort à faire pour comprendre le réalisme de l'art espagnol, et la transcription qu'il en donne est d'une incomparable justesse. C'est peut-être un contraste trop factice qu'il a cherché dans la pièce où il oppose à l'indifférence de la jeune marquise « grande d'Espagne, » l'horreur grimaçante du chef-d'œuvre qu'elle fait admirer; ne réussit-il pas cependant à vous donner le frisson comme si on avait devant les yeux cette tête coupée de saint Jean-Baptiste « où le sang perle encore en gouttes mal séchées[2]? » Si Gautier a bien senti tout ce qu'il y avait d'original dans la sculpture d'un Montañés, c'est pourtant sur la toile plutôt que

1. Cf. la pièce intitulée : *J'ai laissé de mon sein de neige....*
2. Cf. *A Madrid.*

sur le bois qu'il se complaît à admirer la vérité de la couleur. Nul n'a mieux parlé que lui de ce disciple du Caravage et du Corrège qui n'a tiré de son séjour en Italie que de plus fortes raisons d'affirmer sa nationalité. L'Espagnolet revit tout entier dans ces vers qui évoquent les toiles les plus connues du peintre des vieillards et des supplices. On revoit, comme si on était encore dans la salle du Prado qui lui est réservée, ces décrépitudes rugueuses et ces corps pantelants où s'affirme le génie de celui qui sut :

Revêtir d'une étrange beauté
Ces trois monstres abjects, effroi de l'art antique,
La Douleur, la Misère et la Caducité.

Ribera avait atteint les limites de l'horrible et de l'effrayant. Dans ses deux tableaux de l'Église de la Charité à Séville, Valdés Leal les a dépassées. Gautier les a reproduits tous deux avec une telle exactitude qu'il vous fait éprouver les mêmes impressions d'admiration et de dégoût qui vous faisaient tour à tour avancer et reculer dans la chapelle sombre où apparaissait :

Ce cauchemar affreux,
Le masque au nez de trèfle, aux grands orbites creux,
Trous ouverts sur le vide, et qui font voir dans l'ombre
Les abîmes béants de l'Éternité sombre!

Relisez la description de la seconde toile :

Où d'une lampe avare
Tombe sinistrement une lumière rare.
Des cercueils tout ouverts sont par file rangés,
Avec leurs habitants gravement allongés.
D'abord, c'est un évêque ayant encor sa mitre,
Qui semble présider le lugubre chapitre;
D'un geste machinal il bénit vaguement
Tout le peuple livide autour de lui dormant.
Son front luit comme un os, et, dans ses dures pinces,
L'agonie a serré son nez aux ailes minces;
Aux angles de sa bouche, aux plis de son menton,
Déjà la moisissure a jeté son coton;
Le ver ourdit sa toile au fond de ses yeux caves,
Et, marquant leur chemin par l'argent de leurs baves,
Les hideux travailleurs de la destruction
Font sur ce maigre corps leur plaie ou leur sillon;
Par ses gants décousus entre la mouche noire,
Et le gusano court sur ses habits de moire....

La poésie se fait vraiment ici la rivale de la peinture, et l'on ne sait laquelle surpasse l'autre dans cet effort pour représenter la chose sans nom.

Préciosité, mysticisme et réalisme, voilà les aspects sous lesquels Gautier a voulu nous montrer l'Espagne telle qu'elle lui apparaissait dans sa vie ordinaire et dans les tableaux de ses peintres. Le portrait n'est-il pas ressemblant? Une dernière réflexion en rehausse la valeur. Il suffit de relire le *Voyage* pour y trouver des preuves éclatantes de l'intelligente admiration qu'inspiraient à son auteur Velazquez et Murillo. Mais pour *España* il fallait choisir, plutôt que les chefs-d'œuvre, les toiles les plus caractéristiques du plus pur génie national. Ce n'est pas la marque d'un goût médiocre que de s'être attaché à cette trinité : Zurbaran, Ribera et Valdés Leal.

Victor Hugo et « La Légende des Siècles. »

Gautier avait été surtout attiré par l'Espagne mauresque et artistique. Son œil s'était arrêté avec complaisance sur les décors qu'avait enluminés la fantaisie géométrique des Arabes et sur les sombres tableaux où rayonnait l'âme d'un peuple qui avait réussi à réaliser son rêve « héroïque et brutal. » Ce sont d'autres paysages, c'est une autre Espagne qui ont enchanté l'imagination de Victor Hugo. Quand il revint en 1843 au pays qui n'avait jamais cessé d'exercer sur lui une attraction singulière, il ne put parcourir que la Biscaye et la Navarre, mais ce voyage suffit pour préciser ses merveilleux souvenirs d'enfant, et pour justifier les impressions qu'il avait retirées de ses lectures.

Il n'est pas difficile de relever dans les notes qu'il écrivit alors des inexactitudes et des maladresses. Il lui arrive d'insérer des mots dont il ignore la véritable signification [1]. Il n'a jamais eu une connaissance scientifique de l'espagnol, mais il le lisait sans trop de peine, et il le parlait avec quelque facilité. Il n'avait auprès de lui aucun interprète quand il engageait les conversations qu'il nous a rapportées. Il est heureux de noter que le grand admirateur de la corderie de Pasajes s'adressait à lui « dans le castillan

1. Cf. *En voyage, Alpes et Pyrénées*. A la page 178 (2e édit. Paris, 1890) il donne à *botica* le sens de *tienda*. A la page 182 il écrit : « Que *pensa* usted; » mais peut-être ce barbarisme n'est-il qu'une faute d'impression. On en peut dire autant du « pauvre *mozzo* » de la page 239.

le plus rapide que vous pouvez imaginer. » Aussi réussit-il à échanger avec des batelières et des pêcheurs des propos qu'il n'a certainement pas inventés après coup. On peut sourire de le voir affecter de parler parfois sans nécessité l'espagnol; il serait ridicule de mettre en doute sa connaissance de cette langue. Il aurait assurément dans un thème laissé échapper plus d'un solécisme; il en savait assez pour se promener en poète, pour comprendre les gens comme il voyait les choses et pour donner des unes et des autres de magnifiques interprétations.

Comme tous les voyageurs, Victor Hugo apportait avec lui des idées préconçues dans le cadre desquelles il s'est efforcé de faire entrer ses observations. Il voit du côté de l'eau le Passage, et rien ne lui paraît « plus riant et plus frais. » Il le regarde du côté de la montagne, et « rien n'est plus sévère et plus sombre. » Comment expliquer ce contraste? Il entre dans ce « village armorié, » et il croit aussitôt respirer « l'air de l'Inquisition, » il voit se dresser au bout de la rue « le spectre livide de Philippe II. » Il comprend alors pourquoi ce petit coin de l'Espagne est un endroit unique. La nature et l'histoire ont construit chacune un côté de la même ville, « la nature avec ce qu'elle a de plus gracieux, l'histoire avec ce qu'elle a de plus sinistre. » Voilà de ces explications qui ne découlent guère des choses vues et ne font que reprendre les préjugés du XVIIIe siècle. Elles ne sont pas beaucoup mieux à leur place quand, pour rendre compte dans l'Église de Leso de l'effet produit par le retable, elles mêlent « les formidables saints de l'Inquisition à l'architecture tragique et sinistre de Philippe II. » En sortant de la nef qui s'assombrit, Victor Hugo se heurte à une bande d'enfants qui chantent la messe à tue-tête. Et il songe que la nuit se fait dans leur foi comme dans l'Église. S'il avait mieux connu l'Espagne, il aurait vu dans ce qu'il croit une parodie la meilleure preuve de la familiarité de la religion. Mais ce n'est pas impunément qu'il a lu Voltaire dont l'ironie lui paraît plus forte que les pierres dressées en l'honneur de saint Dominique.

Il est plus heureux quand il associe aux monuments qu'il contemple des réminiscences littéraires dont ils semblent l'illustration. Le bas-relief qui attire ses regards sur la haute muraille d'une Église de Pampelune fait surgir assez naturellement dans sa mémoire les vers d'un des romances de Bernardo del Carpio [1].

1. Cf. *op. cit.*, p. 276. « J'ai cru voir revivre, rudement et superbement taillée dans le granit, la belle romance castillane qui commence ainsi : « Bernard, la lance au poing, suit

Les livres qu'il a lus ne l'empêchent pas d'ailleurs de se laisser d'ordinaire prendre tout bonnement par les spectacles qu'il rencontre sur les routes qu'il parcourt. Si la nature même de son esprit le pousse à organiser, pour ainsi dire, ses sensations en antithèses, ce n'est pas après tout une si mauvaise méthode en un pays où plus qu'en aucun autre les extrêmes se touchent. Aussi lui arrive-t-il plus d'une fois de noter avec autant de justesse que de couleur des visions et des coutumes dont l'apparente contradiction le séduit autant qu'elle le surprend. Ces cabanes à côté des palais dans ces petites villes où l'on ne sait si l'on entre chez des mendiants ou chez des hidalgos, ces fenêtres qui donnent sur des portails seigneuriaux ou sur une vieille femme qui tue ses puces, ces restes de chambres dans des restes de châteaux forts, ces belles filles qui commencent en fleurs et finissent en haillons, ces vieilles poternes qui n'ont plus pour créneaux que des touffes de capucines, ces « enchevêtrements ténébreux » où les araignées seules trouvent leur route, ces armatures énormes que la rouille ronge sans avoir réussi à les désagréger, tout cet ensemble « à la fois croulant et formidable, » ce n'était peut-être pas « la vraie Espagne, » mais dans quelle autre contrée l'histoire avait-elle accumulé tant de grandeur auprès de tant de misère? A côté des ruines vénérables, des écroulements qui dataient d'hier. Lorsque Victor Hugo montait dans ces diligences endiablées où le *zagal*[1] lancé en bombe retombait brusquement auprès du grave *mayoral* après avoir jeté à ses mules des insultes excitantes, lorsqu'il s'arrêtait dans les *ventas*-cabarets ou dans les *posadas*-auberges, et même lorsqu'il arrivait dans les rares *fondas* qui se croyaient des hôtels, partout il trouvait les traces de la guerre sauvage qui avait jeté, les uns sur les autres, carlistes et cristinos. Dans ces montagnes où « toujours quelque incendie fumait à l'horizon, » dans ces villes dont la destinée semblait être « d'être périodiquement bombardées, » comment aurait-il pu songer à ôter à l'Espagne son masque tragique?

« en courant les rives de l'Arlanza. Il est parti, l'Espagnol gaillard, vaillant et déterminé! »

Ce n'est pas ainsi que commence le romance espagnol. C'est une glose du *Romancero general* dont voici la seconde partie dans la traduction de Damas Hinard (Paris, 1844) : « Il part, le généreux Espagnol, vaillant et déterminé. L'amour de son père et la douleur de sa mère ont bouleversé son âme. Et, d'un pas rapide, une grosse lance au poing, dans laquelle il a mis son espérance, *Bernard suit en courant les bords de l'Arlança.* »

1. Victor Hugo écrit *sagal* parce qu'il a entendu le mot sans la nuance que lui donnait la prononciation de la zeta.

La nature elle-même lui apparaissait hautaine et farouche. A peine parfois quelques coins charmants pour sourire aux herbes pleines de fleurs, pour respirer un air plein de parfums. La gorge qui mène de Tolosa à Pampelune n'offre pas souvent de ces « reposoirs gracieux. » Mais quelle effrayante beauté dans ses tournants! Victor Hugo y a entendu « le cri si horrible » du torrent, il y a admiré les entassements que font les montagnes autour du précipice. Quand il en est sorti entre ces « deux promontoires énormes » qui la gardent comme des tours, il en emportait une image qui ne s'effacera plus de son souvenir. C'est sous cet aspect désormais que lui apparaîtra le paysage espagnol.

Dans une page qui précède la description de ce décor, Victor Hugo a essayé de traduire l'impression générale qui se dégageait de ses diverses notes. « Pays unique, écrit-il, où l'incompatible se marie à tout moment, à tout bout de champ, à tout coin de rue. Les servantes de tables d'hôte se cambrent comme des duchesses pour recevoir deux sous. Le vin est exécrable, il sent la peau de bouc; l'huile est abominable, elle sent je ne sais quoi; l'enseigne de toutes les boutiques vous offre du vin et de l'huile : *vino y aceyte*. Les grandes routes ont des trottoirs, les mendiants ont des bijoux, les cabanes ont des armoiries, les habitants n'ont pas de souliers. Tous les soldats jouent de la guitare dans tous les corps de garde. Les prêtres grimpent sur l'impériale, fument des cigares, regardent les jambes des femmes, mangent comme des tigres et sont maigres comme des clous. Les chemins sont semés de gredins pittoresques.

« O Espagne décrépite! ô pays tout neuf! Grande histoire, grand passé, grand avenir! présent hideux et chétif! O misères! ô merveilles! On est repoussé, on est attiré. Je vous le redis, c'est inexprimable[1]. »

Il y a sans doute bien de l'exagération et de la fantaisie romantiques dans ce tableau, même en le restreignant à un lendemain de guerre civile, et à la région qui avait le plus souffert. Il y reste cependant quelques couleurs dont la violence a sa vérité. Le *niño, el chiquito francés* (le gosse français), a grandi, et l'Espagne n'a rien perdu pour lui de sa puissance de suggestion. Maintenant qu'il la regarde avec ses yeux de grand poète, il est charmé, et il cherche à savoir et à dire pourquoi. Il voudrait traduire tous ces contrastes, préjugés hérités ou observations neuves, qui se logent sans effort

Cf. *En voyage*, p. 267 et 268.

dans son imagination créatrice. Tout un monde qui sommeillait en lui s'éveille « plus resplendissant que jamais. » Comment l'appellera-t-il à l'immortelle vie de l'art? L'Espagne lui apparaît trop fière et trop complexe pour tenir dans les strophes de nouvelles *Orientales*. Le drame lui-même, malgré la diversité des personnages qu'il oppose, n'arrive à en représenter que les aspects d'un moment, et, à vouloir s'emplir de symbole, il risque de se vider de vivante réalité. Pour exprimer l'inexprimable, pour peindre l'âme espagnole dans toute sa déconcertante beauté, il ne suffisait pas de retrouver le secret de ses plus vieilles chansons, il fallait élever ses romances jusqu'à la taille de l'épopée. Mais la tâche était-elle impossible à qui voulait raconter la légende des siècles?

Victor Hugo a peut-être songé de bonne heure à reprendre à sa façon la tentative de Creuzé de Lesser dans ses *Romances du Cid*. Sur un brouillon des *Deux Archers* de juillet 1825 il note cette esquisse :

.... tapis.
Chimène eut sa gorgerette
Pleine de fleurs et d'épis.

Est-ce à dire que le *Romancero du Cid*, dans lequel ces vers reparaîtront, était déjà en germe dans son esprit? Il se rappelait sans doute, ou il venait de lire dans l' « odéide » de Creuzé de Lesser :

Et Chimène qui rougissait
En eut tout plein sa gorgerette.

Et il dessinait un tableautin sans savoir encore où et quand il pourrait l'utiliser.

Pendant que d'autres objets retenaient son attention, les romances du Cid continuaient à jouir en France d'un succès ininterrompu. Le chevalier de Regnard les accommodait en 1830 à sa fausse délicatesse. Cornille, qui se contentait d'analyses illustrées de citations, en donnait en 1836 dans ses *Souvenirs d'Espagne* une image un peu moins pâlie. Antoine Real faisait mieux en 1842; quelques réserves qu'appelât sa traduction, elle offrait le remède à côté du mal, puisqu'elle était accompagnée du texte espagnol. Enfin la version de Damas-Hinard en 1844 ne manquait ni de conscience ni de mérite[1]. Le public français

1. Dans le département des manuscrits à notre Bibliothèque Nationale, à la page 342 du n° 40 du fonds Victor-Hugo, se trouve une table qui est un premier

était ainsi peu à peu accoutumé à se représenter le Cid sous des traits d'une plus rude fierté. Quelques années encore, et il applaudirait à l'idéalisation du héros espagnol en un symbole de vertu hautaine et de farouche indépendance.

Le manuscrit du *Romancero du Cid*, qui ne fut publié qu'en 1877, porte la date de 1856, mais cette indication est loin d'avoir le caractère de la certitude. Il est arrivé plus d'une fois à Victor Hugo de se tromper sur l'année à laquelle remontaient ses brouillons, et même de les antidater volontairement. Lorsque, après avoir demandé à l'Espagne de précieuses inspirations pour son drame, il lui ouvre toutes grandes les portes de *La Légende des siècles*, l'ordre qu'il fixe à ses compositions ne saurait être accepté sans réserve. Tout au plus peut-on distinguer trois groupes qui nous donnent la meilleure preuve que l'Espagne n'a jamais cessé d'entrer sans effort dans les cadres de son imagination épique. C'est surtout pendant l'exil, entre 1856 et 1859, qu'elle donne à son génie la plus forte excitation. Elle reparaît dans la *Nouvelle série* de 1877, et, comme pour attester qu'elle n'a rien perdu de sa force d'attraction, elle trouve encore place dans le volume complémentaire de 1883 [1]. Des traits sous lesquels la voyait Victor Hugo, quels sont ceux dont il a voulu accuser le relief?

Voici d'abord l'Espagne telle que la lui avaient fait connaître les philosophes du XVIIIe siècle, l'Espagne catholique et féroce qu'ils avaient vouée à l'exécration du genre humain. Voltaire n'avait guère usé contre l'Inquisition que de l'ironie, mais c'était entre ses mains une arme redoutable. Le simple récit de l'aventure de Candide à Lisbonne n'était-il pas le plus terrible réquisitoire contre les cités régies par les sages, lisez : par les prêtres? Le remède

plan de *La Légende des Siècles*. Les pièces VIII et IX du *Cycle Carolingien* annoncent une distribution conforme à celle de Damas-Hinard : *Le Cid sous le roi Sanche. — Le Cid sous le roi Alphonse.*

1. Voici les dates que portent les manuscrits : *a*) *Romancero du Cid*, 5 juillet 1856; *Le Petit Roi de Galice*, 12-20 décembre 1858; *Gaïffer*, 23-25 décembre 1858; *Les Raisons du Momotombo*, 6 février 1859; *Le Cid exilé*, 11 février 1859; *Bivar*, 16 février 1859; *Le jour des Rois*, 17-21 février 1859; *Masferrer*, 3 mars 1859; *La Rose de l'Infante*, 25 mai 1859. — *b*) *L'Hydre*, 12 août 1873; *Paternité*, 4 janvier 1875; *Quand le Cid fut entré dans le Généralife*, 13 juillet 1875.

Voici maintenant l'ordre de publication dans *La Légende des Siècles. — Première série* (1859). Tome premier : *Bivar*; *Le Jour des Rois*; *Le Petit roi de Galice*. — Tome second : *Les Raisons du Momotombo*; *La Rose de l'Infante*. — *Nouvelle série* (1877). Tome premier : *Le Cid exilé*; *Le Romancero du Cid*; *L'Hydre*. — Tome second : *Masferrer*; *Gaïffer*; *Paternité*. — *Volume complémentaire* (1883) : *Quand le Cid fut entré dans le Généralife*.

décrété contre les tremblements de terre par l'Université de Coïmbre ne vaut au jeune « optimiste » que quelques coups de fouet, mais son maître a l'honneur exceptionnel d'être pendu dans ce bel autodafé. Cependant on brûle selon la coutume ordinaire la graisse des deux Portugais qui n'ont pas voulu manger celle d'une volaille. Après quoi la terre se remet à trembler.

Le Momotombo [1] a la voix trop rude pour ce persiflage. Il ne veut pas du baptême des rois d'Espagne, mais c'est en grondant qu'il dit ses raisons. La divinité qu'il a d'abord connue était monstrueuse et sanglante; son temple était un sépulcre et son pontife un bourreau. Et le Momotombo en grondait. C'est avec joie qu'il a vu venir les hommes blancs; mais cette joie s'est éteinte quand s'est allumée la torche de Torquemada. Du haut de son cratère, le « colosse chauve et nu » a vu monter dans Lima la fumée des autodafés. Et c'est pourquoi il continue de gronder. Rien n'est-il donc changé vraiment? Le Momotombo ne s'est pas demandé si ces hommes blancs n'apportaient rien avec eux dont il n'aurait pas eu tort « d'être bien aise, » et si ces conquistadores n'étaient pas, malgré tout, des civilisateurs. Mais avait-il à se le demander? Ce n'est pas à l'Espagne qu'il s'en prend. Les noms qu'il cite ne sont que des symboles. On en peut discuter la justesse. Le vieux Momotombo ne s'arrête pas à ces détails. Il dit de sa voix grave qu'il ne suffit pas de brûler pour faire de la lumière et qu'aucune Inquisition ne peut être sainte. Pour proclamer cette vérité suprême, ne valait-il pas la peine d'interrompre « son crachement de lave? »

C'est aussi une vérité générale qui se dégage de *La Rose de l'Infante*; c'est un réquisitoire contre tous ces tyrans qui ne sont « qu'un seul despote au fond », mais le cadre où se détache le portrait de « l'homme sombre » paraît d'une couleur un peu plus espagnole. Encore convient-il de ne pas trop chercher à le localiser. Où se passe la scène? N'est-ce pas dans le fameux monastère qu'avait fait vœu d'élever le vainqueur de Saint-Quentin? Dans cette froide et majestueuse forteresse qui semble avoir poussé des flancs de la sierra en un élan compassé de foi rigide, notre imagination n'a aucune peine à se représenter le seul édifice où elle puisse loger Philippe II, « le vaste palais catholique romain. » Mais pourquoi alors ces ogives qui brillent au soleil comme des mitres? C'est à la sévérité du style de la seconde Renaissance

1. Cf. *Les Raisons du Momotombo.*

que Juan de Herrera avait demandé tous ses effets de monotone gravité. Seul l'ordre dorique lui avait offert une assez noble nudité. Le croire capable ou plutôt coupable d'une ogive! Par saint Laurent, un tel outrage l'eût mis sur le gril!

Et puis, que viennent faire dans cette solitude morose les chuchotements importuns des nids « dans les branches d'arbre? »[1] Il y a en Espagne des « massifs de myrte et d'asphodèle » et des bassins où l'haleine du soir fait passer un frisson, mais ce n'est pas sur les plateaux désolés de la Castille qu'il faut aller les contempler, c'est dans les cités d'Andalousie. Ne cherchons donc pas à « situer » *La Rose de l'Infante.* Ne suffit-il pas que les décors qu'elle rapproche opposent dans leur contraste deux images caractéristiques? Ici, c'est le jardin mauresque où se tient une petite princesse qu'on dirait peinte par Velazquez; et là, c'est une façade gothique où l'on devine derrière les vitraux blancs un front chargé d'ennui. Qu'importe que ceci soit très loin de cela? La poésie sait rapprocher les distances. Et que pense d'ailleurs le « royal spectre en son Escorial? » Exactement ce que dit près du grand puits de la mosquée au Caire « Béit-Cifresil, fils d'Abdallah Béit. »

Est-ce assez de cette pensée de domination terrestre pour faire Philippe II aussi terrible que « Iblis dans le Coran et Caïn dans la Bible? » Même aujourd'hui il est bien difficile de parler de lui sans partialité. Il est certain qu'il ne reculait pas devant l'assassinat. Il a récompensé le meurtrier de Guillaume d'Orange et ordonné à Antonio Pérez de supprimer du nombre des vivants le malheureux Escobedo. Mais quels crimes ne couvrait pas alors la raison d'État? Il a commandé contre les Morisques une guerre « à feu et à sang »; il a approuvé l'établissement dans les Flandres de l'effrayant tribunal qui, à la moindre dénonciation de ses espions, prononçait son unique et mortelle sentence. N'écrivait-il pas à sa sœur que, pour extirper l'hérésie de ce pays, il était disposé, s'il le fallait, à brûler 60 ou 70 000 personnes? Comment s'en étonner, puisqu'il confessait, à propos de la mort

1. On ne saurait songer à un autre palais royal, à celui d'Aranjuez, par exemple, dont le parc correspondrait mieux au décor du début, mais où des ogives ne seraient pas moins étonnantes. V. Hugo ne pouvait représenter Philippe II qu'en son « Escurial », comme il le dit lui-même. Théophile Gautier, à propos de la petite infante Marguerite, du Louvre, qui le reporte « à un autre chef-d'œuvre », écrit fort justement que Victor Hugo semble, pour peindre son infante, « avoir, dans un *Escurial,* ramassé le pinceau de Velasquez. »

de son fils, qu'il était résolu à « sacrifier à Dieu sa chair et son sang, préférant son service et le bien universel à toutes les considérations humaines? » Était-il « le Mal tenant le glaive? » Il aurait récusé sur ce point, comme d'ailleurs sur tous les autres, le jugement des hommes; mais assurément Victor Hugo ne le calomnie pas quand il le peint « redoutable à la pensée » et « dévot à Rome ». Toute sa politique, aussi bien l'extérieure que l'intérieure, n'a-t-elle pas été subordonnée au triomphe du catholicisme? On dirait d'ailleurs qu'il a voulu préparer lui-même le grossissement sinistre de sa légende. Comment n'aurait-il pas trouvé une place d'honneur dans la galerie des monstres couronnés que *La Légende des siècles* dénonce à la haine de tous ceux qui, sur la « nef magique et suprême », veulent faire planer en plein ciel « la liberté dans la lumière [1]? » Après cela, qu'il soit plus effrayant que nature, on n'en saurait douter. Les portraits noircissent en vieillissant. On a tout de même respiré plus librement quand l'Invincible Armada a sombré dans le gouffre, quand la rose s'est brusquement effeuillée aux doigts exquis de l'infante.

Si ce n'est naturellement plus l'Espagne de l'Inquisition, c'est une Espagne aussi farouche qui apparaît dans les pièces où Victor Hugo transporte sa vision du moyen âge dans des décors pyrénéens. Gaïffer-Jorge, duc d'Aquitaine, n'est au regard de Philippe II qu'un assez médiocre principicule, mais il descend aussi profondément que lui dans le crime, et il n'est pas un des exemplaires les moins effrayants de ces tyrans dont le poète se donne pour mission de vouer la mémoire à une salutaire exécration. Il appartient à une race dont les chefs repoussent toujours après qu'on les a tués et devant laquelle *La Légende des Siècles* ne se lassera jamais de dresser le flamboiement de ses armes vengeresses.

Gaïffer veut savoir sur quoi sa demeure est bâtie, et sur son ordre, les terrassiers creusent un fossé autour de son donjon. Ce duc a dépouillé de leur ville héréditaire les infants d'Oloron; il a vendu pour cent francs d'or son maître Aymon; il a poignardé son frère Astolphe qui aurait pu prétendre à son rang. Et c'est pourquoi les travailleurs dont il excite le zèle rencontrent d'abord le cadavre de Barabbas, ce voleur, puis le spectre de Judas, ce traître, enfin le squelette terrible du premier des fratricides, Caïn. Gaïffer ordonne d'aller plus bas encore. Mais une voix lugubre l'arrête. Il ne lui reste plus à trouver que Satan, auquel

1. Cf. dans *La Légende des Siècles* : « Plein Ciel. »

il ne risque point d'échapper. Comme Philippe II, Gaïffer est « le Mal tenant le Glaive ». Sa puissance est bâtie sur les trois péchés inexpiables, et le « mystère » de son donjon sanglant s'explique, puisqu'il n'est que « la grille obscure de l'enfer [1]. »

Que reste-t-il de l'Espagne dans une pièce dont la composition tripartite accentue le symbolisme général? Quelques détails çà et là nous y ramènent. Les noms d'Irun et de Fontarabie évoquent un paysage qui a vivement frappé les yeux du poète. Parfois, ce sont des souvenirs littéraires qu'un simple mot suffit à éveiller. Le « noir Miramolin » auquel Gaïffer livre son maître n'est qu'une forme abrégée du Miramamolin qu'un romance nous montre assiégeant Velez [2]. Qui sait même si le nom qui lui est donné, Hécuba le démon, ne vient pas du titre mal compris d'un autre romance consacré à Hécube [3]? C'est aussi à une origine à la fois chevaleresque et espagnole qu'on peut rattacher le nom d'Aymon et sa fonction de « bon campeador. » Il n'est pas enfin jusqu'aux infants d'Oloron qui ne soient victimes d'un crime dont le romancero nous fournit plus d'un exemple; mais c'est surtout dans le *Petit roi de Galice* que sera illustré le procédé expéditif qui change en tonsure une couronne.

Il n'en est pas moins vrai qu'une bonne partie du cadre historique et du décor géographique de *Gaïffer* vient tout simplement de l'article *Aquitaine* du dictionnaire de Moreri [4]. C'est Moreri qui fournit la généalogie du héros. N'oublions pas cependant que le nom qu'il porte le rattache directement à un personnage fameux parmi les Visigoths établis au delà des Pyrénées. Le Walter d'Espagne que célèbrent les poèmes germaniques du XIIIe siècle présente de singulières analogies avec le Gaïfer qu'un romance du XVIe siècle nous montre cheminant « de nuit par les chemins et de

1. Cf. *La rose de l'Infante* :

Le sourire
N'étant pas plus possible à ces lèvres de fer
Que l'aurore à la grille obscure de l'enfer.

2. Cf. le romance 914 de la collection Rivadeneyra. C'est peut-être à une note de Damas-Hinard que Victor Hugo a emprunté cette abréviation. A propos d'un romance sur Diego Lopez de Haro avant la bataille de las Navas de Tolosa, le traducteur français écrit : « Emir al Mumenim, chef ou commandant des Croyants. De là, par contraction, en espagnol, Miramamolin, ou, même, Miramolin. » (Romancero general, traduction Damas-Hinard, t. I, p. 153. Paris, 1844.)

3. Le n° 481 de la collection Rivadeneyra.

4. Cf. Paul Berret, *Le moyen âge européen dans La Légende des Siècles*, p. 173. Paris, 1911.

jour par les bruyères, » après s'être enfui de Sansueña avec son épouse Melissinde[1]. Si ce Gaïfer-là n'a aucun rapport avec le « duc d'Aquitaine », son nom au moins justifie le choix de Victor Hugo.

La légende nouvelle qui met en lumière ses crimes n'est d'ailleurs déplacée ni d'un côté ni de l'autre des Pyrénées. L'historien des Goths Jordanès nous raconte que les guerriers du roi Filimec qui ne purent franchir le fleuve qui sépare la Scythie de la Germanie s'arrêtèrent près de marais du fond desquels montaient des mugissements de troupeaux. Rien n'est plus banal que ces fables anciennes qui nous parlent de lagunes où l'on croit entendre les cris de ceux qui y sont ensevelis. Les histoires de tombes ou d'images sacrées enfouies sous la terre ne sont pas moins fréquentes, surtout en Espagne. Tantôt c'est le cheval du Cid qui fait découvrir à Tolède une statue de la Vierge. Tantôt ce sont des ouvriers qui, en ouvrant des tranchées pour les fondations de l'Église Saint-Louis à Grenade, entendent une voix mystérieuse leur dire : « Creusez, creusez et vous trouverez la lumière, » et qui découvrent enfin un Christ resplendissant[2]. Il est possible, si Victor Hugo a entendu parler de cette dernière légende, que l'idée de « trouver la lumière » lui ait suggéré par antithèse celle de « trouver l'enfer. » Je serais plutôt tenté de croire que son imagination a été mise en jeu par les romances sur le roi Rodrigue. Ce roi imprudent veut, lui aussi, savoir sur quoi est bâtie la grotte ou la tour qu'on dit fermée par Hercule. Il en fait forcer la porte, et il y trouve une inscription qui lui annonce son malheur et celui de l'Espagne[3]. Rien n'empêche d'ailleurs de supposer que le poète de *Gaïffer* n'a fait appel à aucune réminiscence pour un symbole auquel il a donné un caractère original et une nouvelle portée. Il n'en faut retenir que la parenté qu'on y découvre avec d'autres légendes cléricales espagnoles. Gaïffer descend peut-être des Visigoths, mais ce n'est pas sans raison que Victor Hugo l'appelle aussi Jorge[4].

1. Cf. Ramón Menéndez Pidal; *L'Épopée castillane à travers la littérature espagnole*, p. 19-21. Paris, 1910.

L'histoire de Walter d'Espagne est le meilleur des arguments dont se sert M. Menéndez Pidal pour essayer de prouver l'origine directement germanique de l'épopée primitive espagnole. Mais comment être certain que ce Walter-Gaïfer n'a pas eu un intermédiaire français pour lui faire franchir les Pyrénées? M. Menéndez Pidal signale lui-même parmi les figures chevaleresques importées à la suite de Charlemagne et de ses douze pairs un Gaïfer qui a aussi sa femme à délivrer (p. 167).

2. Cf. Berret, *op. cit.*, p. 173.

3. Cf. les romances 583 et 584 de la collection Rivadeneyra.

4. « Gaïffer, qu'on appelle aussi Jorge. »

Masferrer relève de la même inspiration épico-satirique. Si la pièce semble construite autour d'un portrait, c'est pour mieux nous faire voir qu'un voleur farouche et indépendant se dresse bien au-dessus des rois pillards qui sollicitent vainement son concours. Est-ce à dire qu'elle s'explique surtout par les circonstances dans lesquelles elle fut composée, et que *La Légende des Siècles* n'ait été d'abord conçue que comme un immense châtiment? Sans doute, Masferrer fournit au proscrit de Guernesey une nouvelle occasion de lancer dans la tempête l'anathème contre les puissants et les crimes auxquels n'a jamais cessé de les condamner la loi fatale de la tyrannie. Mais, s'il n'importune pas trop « l'ombre du grand Pélage, » Masferrer ne saurait passer pour le porte-parole de Victor Hugo qui n'a pas du tout attendu d'être exilé pour confier à sa prose aussi bien qu'à ses vers de sommaires et redoutables exécutions.

Han d'Islande ne trahissait aucune rancune d'auteur lorsque, à l'or et au commandement que lui offrait le perfide comte d'Ahlefeld, il préférait sa grotte de Norvège et la compagnie de l'ours Friend. Masferrer marche sur ses traces et va plus loin encore. Un ours a voulu se réinstaller dans son antre, et il l'en a chassé définitivement. Étant plus seul que Han d'Islande, il est par suite plus dédaigneux. Il ne répond même pas à l'offre qu'on lui fait d'un palais et d'une couronne. Il se contente d'un geste, et son silence donne à son mépris une énorme signification.

Le roi Favila voulut, lui aussi, dans ses Asturies s'en prendre à un ours, mais il succomba entre ses pattes. Ce n'est pas ce lointain souvenir qui peut donner à *Masferrer* quelque couleur e pagnole. Faut-il en chercher la trace dans les noms des personnages? On est surtout frappé par l'assemblage étrange qu'ils présentent. En voici, comme les deux ambassadeurs Genialis et Agina, qui sont tirés du dictionnaire de Moreri [1]. C'est sans doute en franchissant les Alpes qu'est arrivée l'ombre de ce Totila que vainquit Bélisaire. Pervehan a l'air breton. Blas, quoique roi d'Obité, et Bernardo sont mieux à leur place en Navarre ou en Aragon. D'autres noms ne furent choisis que pour leur brève sonorité. Victor Hugo avait-il une raison de s'attacher à la petite localité de Gor dans la province de Grenade? Il est probable que ce monosyllabe a enchanté son oreille. Il avait fait Hernani

1. C'est dans l'article *Gascogne* que se rencontrent le duc Genialis et le duc Aighina. Cf. Berret, *op. cit.*, p. 170.

« vicomte de Gor », et, dans *Ruy Blas*, il avait donné pour épouse Marianne de Gor à Pedro de Bazan. Il éprouve encore le besoin d'introduire dans *Masferrer* un Gil, prince de Gor. D'autres noms ne sont sans doute que des fantaisies de sa création verbale, comme ce Padres qui n'est probablement que le pluriel d'un des noms les plus communs [1], ou ce Tarifet que lui suggéra peut-être le souvenir de Tarifa et des colonnes de cet autre géant, Hercule. Quant au personnage central de sa pièce, s'il ne l'a pas rencontré au cours d'une lecture, il n'est pas impossible qu'il l'ait fabriqué avec deux mots dont le premier renforcerait le second, et que Masferrer lui soit apparu comme le forgeron par excellence qui brise l'orgueil des rois sur l'enclume de son mépris [2].

La couleur locale n'est pas beaucoup plus heureuse dans les quelques traits de mœurs qu'elle s'efforce de mettre en lumière. La féroce romance des montagnards que chante un pâtre sur un sistre vibrant ne mérite d'être écoutée qu'à la manière de Blas et de Gildebrand, c'est-à-dire « vaguement. » L'épithète de « lubrique » ne définit guère le boléro qui réjouit les chefs de l'armée des sierras. Et comment s'intéresser aux deux inévitables gitanas? Il est vrai que la grande se penche sur la petite « comme une Pyrénée insulte une Asturie », ce qui ne laisse pas, en effet, d'être assez insultant pour les montagnes asturiennes qui ne sont pas si « naines. » Les Mécènes autour desquels elles dansent offrent un contraste plus savoureux. En nous les décrivant « déguenillés et couronnés, » le poète traduit les impressions qui frappèrent le plus fortement ses yeux. Il avait remarqué à Pampelune des filles de village jolies et parées comme une madone et dont la jupe en guenilles laissait voir d'affreux pieds nus et sales. N'est-il pas naturel que sur ces monts où il a noté que « la madone se termine en muletier [3], » il fasse marcher dans la ronce de ces majestés dont il écrit que « tel roi Qui commence en fleurons finit en alpargates? »

De ces visions du voyageur quelque chose demeure dans le décor de *Masferrer*. Assurément les détails géographiques qu'on y rencontre sont d'origines fort diverses, puisqu'il est question successivement du Llobrégat et de l'Ebre, de Héas et de l'Aguatonta. Mais seul importe le paysage général. Si les éléments dont

1. Celui de « père » (*padre*). On pourrait aussi se demander si Victor Hugo n'a pas trouvé dans quelque dictionnaire le village de Padrès dans la province de Gérone.

2. *Ferrer* est la forme ancienne de *herrero*.

3. Cf. *En voyage*, p. 267 dans l'édition de Hetzel (Paris, 1890).

il se compose peuvent faire songer à plus d'une région de hautes montagnes, on sent cependant qu'ils ont été tirés de souvenirs de voyage aux Pyrénées, et un ou deux détails ne prennent toute leur valeur qu'appliqués à des « pueblos » du pays basque ou navarrais. Il fallait à *Masferrer* le cadre d'une nature sauvage. N'était-ce pas le seul qui convînt à l'Espagne de Victor Hugo?

C'est celui qu'on retrouve, mais avec des couleurs d'une plus vive précision, dans *Le Petit Roi de Galice.* Le nom de ce poème est inscrit en tête d'une série de notes d'histoire et de géographie conservées dans un manuscrit de la Bibliothèque Nationale [1]. Les fiches ainsi classées ont été mises à profit par Victor Hugo pour d'autres pièces espagnoles de *La Légende des Siècles,* surtout pour le *Jour des Rois.* Elles ne représentent d'ailleurs qu'une faible partie des sources du *Petit Roi de Galice,* et elles sont tirées presque toutes du dictionnaire de Moreri. Parmi les noms historiques empruntés aux articles *Léon* et *Galice,* les uns ne paraissent avoir été choisis qu'en raison de leur étrangeté et les autres sont soigneusement espagnolisés. Des deux formes du nom du prince des Sarrasins en Galice, ce n'est pas Joseph, c'est Juzaph qui est préféré. Andèce devient Andecio; Wermond, qui reparaîtra avec cette orthographe dans *Le Jour des Rois,* se mue en un Bermudo plus heureux qui vient sans doute du Romancero. Le Romancero permet aussi à Victor Hugo de corriger ou de compléter Moreri pour les « dix noms sanglants » des infants des Asturies. Quelquefois enfin il fabrique des mots à sa manière, et ce ne sont pas ceux qui ont la moins belle allure. Il orne d'une épithète homérique comme d'un cognomen inséparable « don Santos Pacheco le hardi »; il remplace l's banale d'Alonso pour imposer à son Alonze un z qu'il juge plus caractéristique.

Même souci de pittoresque et même recherche d'accommodation sonore dans les détails de géographie. Les notes de voyage se joignent ici aux notes prises dans les livres pour renforcer la couleur locale. Le dictionnaire de Moreri fournissait la distinction générale entre l'Asturie d'Oviédo et l'Asturie de Santillana, mais c'est la mémoire ou l'album du poète qui lui ont suggéré les noms de lieu qu'il a distribués au gré de sa fantaisie. S'il laisse à sa place Espos à l'ouest de Pampelune, il n'hésite pas à déplacer ce village de Leso où il avait admiré, pendant ses promenades autour de Pasajes, l'église énorme où des vieilles hideuses « sem-

1. C'est le n° 40 du fonds V. Hugo. Cf. Berret, *op. cit.*, p. 134.

blaient échanger de tendres regards avec les gargouilles [1]. » A deux lieues de Saint-Sébastien, il avait vu la petite ville d'Oyarzun ; il l'a emportée avec lui en Galice, et, en passant, il a fait cadeau à l'Ybaïcaval d'une ou deux lettres qui ont rendu plus retentissant ce nom basque du Nervion [2].

C'est encore à Moreri qu'il doit la plupart des crimes qu'il prête à ses infants, mais le tableau général qu'il en trace rentre sans effort dans le plan général de *La Légende des Siècles*. Ce sont toujours des « altesses » qui traînent l'enfer à leur suite, à la manière de Gaïffer déjà nommé [3]. Il suffisait au poète de les localiser. L'un d'eux s'appelle Froïla. Il rappelle ce Froïla II qui, d'après Moreri, pouvait choisir entre ces trois surnoms : « Le Cruel, le Lubrique et le Lépreux, » et qui vola son royaume à son neveu Ordoñe. Un autre, Sanche, est fratricide à la manière de Froïla Ier qui fit assassiner son frère Vimoran. Enfin le sort que Pacheco réserve à Nuño est celui qu'imposèrent Ramire II, roi de Léon, à son frère Alphonse IV, et Sanche II, roi de Castille, à Alphonse, roi de Léon. Rien n'est plus banal dans tout le « moyen âge » européen que cette claustration, mais rien n'est aussi plus conforme à cette période de l'histoire d'Espagne. Rien de plus naturel, par suite, que le sujet de « La Conversation des infants. » Quant aux broderies dont Victor Hugo décore ce thème, elles ne relèvent pas de la critique, elles n'invitent qu'à l'admiration.

Le bon cavalier qui vient empêcher l'œuvre perverse des « Caïns » de Santillane ou d'Oviedo arrive de France, mais il n'est pas déplacé dans les Asturies. C'est le Roland d'une chanson qui n'a pas eu moins de succès au delà qu'en deçà des Pyrénées. Il recommence dans le ravin d'Ernula quelques-uns de ses merveilleux exploits. Sa Durandal tranche à la fois Pacheco et son cheval. Ainsi le héros de Théroulde frappait « si vertueusement » Grandogne que son épée s'enfonçait jusque dans l'échine du destrier. Le Roland de Victor Hugo n'oublie pas où il se trouve. Il annonce le coup avant de le porter, et de la plus castillane façon. Ne promet-il pas au premier qui monte à cheval de faire de lui deux morceaux, « comme le Duero coupe Léon en deux? »

Le poème de l'Arioste n'a pas exercé en son temps une influence

1. Cf. *En voyage*, p. 248.

2. L'*Ybaïchalval* du Petit Roi de Galice a été fabriqué sur l'une des deux formes Ibaïçaval ou Ybaïcaval données par Moreri.

3. Cf. la 2e partie intitulée « Leurs Altesses » :

. . . . et Gaïffer
N'a pas, dans le troupeau qui le suit, plus d'enfer.

moins considérable que la Chanson de Théroulde. N'était-ce pas d'ailleurs en Europe que son *Orlando* allait délivrer la princesse Isabelle? Lorsque le héros de Victor Hugo nous parle de ses chevauchées fantastiques sur « le dos monstrueux des griffons, » il cesse assurément de garder la mesure française, mais il ne rappelle pas sans bonheur quelques-uns des traits qu'il doit à la fantaisie du génie italien.

Est-ce à la même origine que se rattache le petit roi tombé dans les griffes de ses oncles horribles? Zerbin qu'entoure une troupe armée est, lui aussi, une victime innocente, mais il parle trop pour qu'on puisse voir en lui le prototype de Nuño qui se tait. L'Arioste mettait un récit justificatif dans la bouche de son jeune chevalier. C'est à l'un des bandits que Victor Hugo prête la glorification du forfait qu'ils méditent. Quant à l'enfant royal, qui ne recouvrera la parole que pour une prière de reconnaissance émue et de grave résolution, les mots qui décrivent sa tragique destinée semblent emprunter leur tendresse au chantre d'Euryale.

Le souvenir de Virgile se présente d'ailleurs plus d'une fois à la pensée dans *Le Petit Roi de Galice.* Le géant Rostabat s'écroule sous l'estoc de Roland comme Cacus sous les coups d'Hercule, et le cadavre de chacun de ces monstres offre le même spectacle hideux. Froïla tombe avec plus de grâce. L'écume de sa bouche a l'honneur d'être comparée à la sève qui gonfle les aubépines blanches. Ainsi, dans d'autres vers immortels, une tête sanglante s'affaissait comme la fleur de pourpre tranchée par la charrue. Il n'est pas jusqu'au fier Pacheco qui ne fasse songer à de très classiques bucoliques lorsqu'il propose de faire rugir des brebis ou claironner des biches plutôt que de laisser une couronne à un marmot.

Notes d'après nature ou fiches de dictionnaire, merveilleux héroïque ou romanesque, réminiscences de l'antiquité ou des temps modernes, pourquoi faire appel à tous ces éléments disparates? Ce n'est pas un paradoxe de soutenir que c'est précisément pour mieux arriver à une unité supérieure d'impression. Rien n'est plus significatif, à ce point de vue, que la méthode adoptée par Victor Hugo dans l'emploi des détails historiques et géographiques. Il n'est pas difficile de la définir. Elle consiste tout simplement à mêler l'exact et le fantaisiste pour obtenir une sorte d'indétermination épique. Il n'y a pas d'épopée possible dans la continuité d'une précision véridique, et il n'y a pas non plus d'intérêt durable

dans le dévergondage d'une imagination sans lien avec la réalité. Il faut donc chercher la justesse ou la vraisemblance de la teinte, et se défier des nuances trop particulières. Il faut évoquer parfois la région, jamais un lieu déterminé. Quelque part? oui. Ici même? Non pas. Il ne convient point que l'épopée dégénère en histoire ou s'abaisse à la géographie.

D'où vient, par exemple, le nom d'Ernula, « bois où le pin verdit? » Est-ce une déformation du petit village d'Ermua à deux lieues de Durango? Il suffit qu'il ait une sonorité analogue sans qu'on puisse le localiser. Ne sommes-nous pas dans une contrée où il serait fâcheux de chercher à préciser les distances? Nous savons que les infants ont mis la rivière entre eux et Compostelle. Ils ne sont plus en Galice, et ils n'ont pas encore atteint « le fond de l'Asturie. » C'est tout, et c'est assez. Il ne serait pas moins vain de se demander quel est le dernier port de ce Ponce « qui tient la mer d'Irun à Biscarosse. » Le mot dérive-t-il de Biscarré (dans la province de Lérida) ou de Biscarrues (dans la province de Huesca)? Il fournit une rime admirable à « Materne le Féroce, » et que peut-on lui demander de mieux, puisqu'il ne détonne pas sur la côte Cantabrique? Victor Hugo a-t-il forgé ses monts Urbistondo d'après la ville des Philippines, ou bien encore sur la petite localité d'Urbiz dans la province d'Oviedo et sur un terme technique mal compris [1]? Gardons-nous, en tout cas, de les chercher sur la carte, pour ne rien perdre de l'émotion que suscite le travail de Durandal. Le procédé est plus frappant encore lorsque à côté du très authentique massif du Jaïzquivel nous voyons se dresser le vieux Corcova? Cette bosse [2] érigée en montagne interdit à notre imagination de se fixer dans le Guipuzcoa et l'invite au grossissement nécessaire du paysage. Ne faut-il pas, « par-dessus l'épaule des collines, » regarder le fourmillement lointain des javelines dans le cercle d'une seule épée? Et n'est-il pas naturel que le décor se hausse à la proportion des personnages [3]?

Cette épique transfiguration n'empêche nullement *Le Petit Roi de Galice* de porter les armes de son pays. L'effort y est souvent heureux pour donner au décor une juste coloration. On sent

1. *Tondo* ne signifie *gorge* que dans le vocabulaire de l'architecture.

2. C'est le sens du mot espagnol *corcova*. Victor Hugo a pu songer aussi au fameux Corcovado de Rio Janeiro.

3. Même sur une scène où les conceptions du poète se heurtent à de matérielles réalisations, cette sorte de grossissement du décor n'entraine pas d'insurmontables difficultés. *Chantecler* en a fait la preuve.

dans le paysage qui nous est décrit beaucoup de choses vues. Ce n'est pas vainement que Victor Hugo a admiré la sauvage beauté de la gorge de Tolosa, mais ce qu'il en retient n'est nullement déplacé dans le cadre nouveau où il le transporte. La nature sans doute a des charmes sans cesse variés à mesure qu'on s'avance du pays basque vers les Asturies, puis en Galice. Avec les lignes des montagnes qui s'élargissent ou s'abaissent, avec les gammes diverses du vert de ses arbres et du bleu de ses cours d'eau, elle compose des symphonies différentes que renouvellent encore les hommes avec l'opposition de leurs cultures et de leurs habitats. Les romanciers espagnols contemporains n'usent pas de la même palette pour décrire leurs petites patries, si voisines soient-elles, et l'on ne saurait confondre une toile de fond de Mme Pardo Bazán avec le milieu dans lequel M. Armando Palacio Valdès dépeint quelques-uns de ses concitoyens. Victor Hugo n'a parcouru ni les Asturies, ni la Galice, mais il a fait un tel choix dans les éléments basques qu'il avait à sa disposition que son paysage plus général ne laisse pas cependant d'être évocateur des sites mêmes qu'il n'a pas connus. Dans les plis d'ocre rouge des cols ou dans les ravins fauves qu'il nous décrit, dans les sillons qui mènent çà et là à des puits bourbeux, on croit entendre le *chillido*, le grincement caractéristique des roues de bois « des chariots à bœufs » de Galice. Il n'est pas jusqu'à des comparaisons, suggérées peut-être par la rime, qui ne soient imprégnées d'une juste couleur. Lorsqu'en guise de conclusion Pacheco déclare que rien ne sera changé au cours naturel des choses par la sombre et simple affaire qu'il médite, ce n'est pas le blé dont il affirme que la terre ne cessera pas d'être prodigue, c'est le maïs [1]. Peut-être Victor Hugo a-t-il donné trop d'âpreté à ses roches, et trop de contorsions à ses chênes; mais ne fallait-il pas que le sentier eût « l'air traître » et l'arbre « l'air méchant? » Le coloris ne pouvait pas ne pas se ressentir de l'idéalisation épique. N'est-ce point assez s'il ne donne pas une impression fausse de ce sol sacré « où Pélage est si grand? »

Cette coloration ne s'étend pas avec moins de bonheur à l'action et aux personnages. Ce ne sont quelquefois que des touches légères; elles donnent pourtant une utile direction à l'imagination. Le bric à brac romantique a fourni plus de « cent coupe-jarrets à faces

1. et la terre
Ne va pas refuser aux hommes le maïs,
Parce que dix seigneurs partagent un pays.

renégates, » mais ils n'étaient pas toujours aussi à propos « coiffés de monteras et chaussés d'alpargates. » Si l'épée de Roland a frappé un peu partout de ces coups d'estoc « qui semblent des coups d'aile, » ce n'est qu'au delà des Pyrénées qu'elle pouvait se heurter à tant de « navajas, » pour ne rien dire des « couteaux catalans. » La bataille même que livre le héros n'est pas sans rappeler la première victoire de la « Reconquête. » Apre était le ravin où vint se briser le suprême effort des envahisseurs qui, comme la bande de gueux des infants, « faisaient la nuit sur la patrie. » L'étroit défilé de Covadonga a vu, lui aussi, un autre héroïque combat d'un contre cent. Voilà pourquoi Victor Hugo rappelle qu'avant de devenir la « fauve solitude » choisie par don Ruy le Subtil, la forêt d'Ernula fut la torche allumée par Pélage pour compter « les Maures ténébreux. » Les sapins qui ne flambèrent point « en sa main » contemplent du haut de leurs monts dans la blancheur du crépuscule un forgeron sublime qui ébrèche Durandal sur une enclume de malfaiteurs. Et ce bruit semble éveiller le souvenir des travaux herculéens. Mais le héros jette enfin son épée rompue, et n'a plus besoin que de quelques pierres contre un reste de bandits dont les coutelas reculent au moindre de ses mouvements. Son geste alors prend une autre allure. C'est celui du Rodrigue de Deschamps mettant en fuite des brigands. Le *Petit Roi de Galice* s'achève sur une hautaine vision de bravoure castillane [1].

Même dans les moments où il semble nous faire pénétrer dans le domaine de l'enchantement et de la magie, l'élément merveilleux auquel il fait appel n'a pas une origine exclusivement étrangère. Nous ne sommes pas choqués de voir le cheval qui a emporté Nuño jusqu'au pont de Compostelle lever la tête vers l'enfant-roi en prière et approuver d'un mot ses saintes résolutions. Depuis longtemps, en Espagne comme en France ou en Italie, les armes et les coursiers des héros participaient des vertus surnaturelles que prêtait à leurs maîtres l'imagination populaire. La Tizona

1. On pourrait noter aussi certains tours dont la virtuosité romantique n'est pas sans rapport avec la crânerie espagnole. « Écoute, dit Pacheco au cavalier inconnu qui a osé l'interroger, écoute, misérable,

Nous choisirons après ton chêne ou ton érable,
Selon qu'il peut te plaire, en ce bois d'Ernula,
Pendre à ces branches-ci plutôt qu'à celles-là. »

On a déjà relevé un mouvement analogue dans ce *Don Japhet d'Arménie* que Scarron avait tiré d'une comedia d'Alonso Castillo Solórzano (*El marqués de Cigarral*).

du Cid n'était pas moins nécessaire que Durandal pour l'accomplissement des exploits surhumains, et Babieca avait sa légende qui le rendait redoutable jusque dans cette suprême chevauchée où il ne transportait plus qu'un cadavre victorieux. Comme le cheval du Cid devant le Christ de la Lumière à Tolède, le « blanc palefroi » de Roland s'arrête au pied du crucifix du pont de Saint-Jacques. S'il n'a point interrompu auparavant son galop ou plutôt son vol à travers les plaines et les rivières, c'est qu'il ne connaît ni hésitation ni fatigue, tant que sa tâche n'est pas remplie. Lorsque, dans le Romancero, Roland le confie à son neveu qui part seul pour délivrer son épouse : « Lâchez-lui la bride, lui dit-il, et qu'il fasse à sa volonté; car s'il voit la chose possible, il saura bien vous seconder, et s'il voit du péril il saura bien vous en tirer. » Le péril survient, en effet, mais le cheval combat si bien qu'il épouvante le roi Almanzor et qu'il a le temps de faire traverser à Mélisande les défilés d'Espagne « avant que les Mores ne soient de retour. » Il va par les chemins et les halliers sans qu'on ait besoin de le diriger. C'est l'alezan infatigable qui est à lui-même son propre aiguillon [1]. « Lorsqu'il fuyait devant les Mores, on eût dit qu'il ne pouvait marcher; et lorsqu'il allait contre eux, c'était avec tant de fureur que, de l'ardeur qu'il y mettait, il faisait trembler la terre [2]. » Dans ce cheval qui ne peut marcher quand il s'agit de fuir, comment ne pas reconnaître celui qui, d'après Victor Hugo, ne désobéit à Roland que quand il lui demande de reculer [3]?

On s'explique maintenant la portée du *Petit Roi de Galice*. Sans doute il se rattache aux pièces précédentes par la parenté de certains détails pittoresques et plus encore par un thème général d'inspiration, mais la signification en est nouvelle et le ton plus proprement espagnol. Dans cette antithèse continuée entre le crime et l'innocence intervient un personnage qui joue un rôle divin sur la terre, et grâce à lui nous sortons du cycle pyrénéen pour entrer dans celui que Victor Hugo appelle *Les Chevaliers errants*. Deux figures composent ce groupe lumineux : Roland et Eviradnus. Elles permettent au poète d'évoquer et d'opposer

1. Sin que Gayferos volviese,
El caballo fue a aguijare.
(Romance 377 de la collection Rivadeneyra.)

2. Cf. *Romancero général*, traduction de Damas-Hinard, t. II, p. 315, 320 et 321 (Paris, 1844).

3. — Décidez mon cheval, dit Roland;
Car il a l'habitude étrange et ridicule
De ne pas m'obéir quand je veux qu'il recule.

les deux décors qui se sont offerts à ses yeux au delà du Rhin et des Pyrénées, mais c'est la même sorte d'héroïsme qu'elles incarnent. D'où viennent ces paladins qui dans un flamboiement se dressent sur la terre comme

Les spectres de l'honneur, du droit, de la justice?

Qui sont-ils, ces chevaliers de Dieu qui errent dans la nuit « ainsi que des lumières, » et qui, punissant et jugeant, gardent dans leurs chevauchées tragiques « l'attitude du rêve [1]? » Mais ne sont-ils pas la réalisation épique du songe qui hantait l'imagination du Chevalier de la Manche? Ne se sont-ils pas élancés, eux aussi, pour redresser les torts et corriger les abus dans un monde qui souffrait de leur moindre retard [2]? Sans doute ils ont des gestes que célébrèrent les trouvères français, et ils ne s'interdisent pas les extravagances qu'imagina la fantaisie ironique de l'Arioste, mais dans leur noble ardeur on retrouve la flamme qui brillait aux yeux de l'immortel amant de Dulcinée. Parmi ces « quelques-uns » dont les noms « jusqu'à nous sont venus, » aucun ne pouvait être plus heureusement choisi que Roland. Il n'était pas seulement le héros aussi cher à l'Italie qu'à la France; c'est en Espagne que s'était achevée son idéalisation. Sans doute on avait bien essayé d'y dresser contre sa gloire étrangère la nationale renommée de Bernard del Carpio; son charme avait fini par être le plus fort. Il rayonne dans ces romances chevaleresques, qui ne suivent pas seulement jusqu'à Compostelle « le chemin français, » et qui s'engagent triomphalement sur les grandes avenues de la littérature espagnole. Le plus beau souhait que la comtesse mère de Gayferos puisse former pour son jeune fils, c'est que Dieu lui accorde de marcher sur les traces de Roland :

Déte Dios ventura en armas,
Como el paladin Roldan.

Sur la terre où il était devenu le modèle de la chevalerie, il était naturel que vînt refleurir la légende de ce paladin de France. Dans aucune autre contrée le génie de Victor Hugo n'aurait pu trouver une gorge d'Ernula digne de Roncevaux comme une victoire généreuse d'une défaite triomphante.

1. Cf. *Les Chevaliers errants*, en tête du *Petit Roi de Galice* et d'*Eviradnus*.
2. Cf. le début du second chapitre de la première partie du *Don Quichotte*.

Le Jour des Rois élargit encore la satire épique dont l'indignation anime *La Légende des Siècles*. Ce n'est plus seulement un roi historique comme Philippe II, ou un prince imaginaire comme Gaïffer,que châtie le fouet vengeur. C'est mieux encore, ou plutôt pis que la « collection » des dix monstres qui se concertent dans *Le Petit Roi de Galice*. Ce sont tous les vautours de la montagne qui s'abattent sur la plaine travailleuse et arrachent le cri poétique de la colère à l'idiot dont leurs incendies éclairent la chétive cervelle. *Le Jour des Rois* reprend le thème de *Masferrer* pour lui donner un plus vaste retentissement. On ne saurait assurément confondre le mendiant du pont de Crassus avec le bandit solitaire dont le mépris silencieux donnait aux princes corrupteurs une si sévère leçon. Mais n'est-ce pas la même moralité qu'il dégage de l'énormité d'une antithèse analogue? Si bas soit cette loque, le souffle funeste des bandits couronnés la soulève, et leurs crimes ne s'accumulent que pour rendre plus tragique à la fin, devant les montagnes toutes rouges du « reflet du couchant, ou bien de l'attentat », cette « souquenille immonde » dont les poux sont moins répugnants dans ses trous que les rois dans leurs bouges des Pyrénées.

Pourquoi avoir fait entrer un symbole d'une si vaste simplicité dans un cadre qui paraît étroitement espagnol? Victor Hugo y a été poussé sans doute autant par la recherche du pittoresque que par des considérations d'ordre littéraire. La chaîne pyrénéenne est peut-être celle qu'il a le mieux connue; c'est, en tout cas, celle qui semble avoir exercé sur lui le plus vif attrait. Il en a admiré la sauvage grandeur, il en a surtout aimé la diversité tour à tour effrayante et charmante. Nulle part il n'a rencontré à chaque tournant de route tant de paysages sans cesse renouvelés, de ces antithèses sublimes qu'il prête à Dieu travaillant comme un simple grand poète, comme Dante, comme Shakespeare, à opposer les rochers et les prairies, le bleu du ciel et l'argile du sol, afin d'être glorifié par le brin d'herbe au bord du ruisseau comme par l'aigle sur la cime éblouissante. Il fallait une Pyrénée pour que « l'archange vengeur » fît remonter à son front tout le sang de la plaine.

L'Espagne n'offrait-elle pas d'ailleurs dans son histoire des contrastes aussi vigoureux? Victor Hugo, comme la plupart de ses contemporains, la voyait à la fois généreuse et féroce, et la sincère sympathie qu'il éprouvait pour elle avait imaginé pour cette contradiction une explication qui se conciliait à la fois

avec son amour des humbles et sa théorie générale de l'humanité. Oui, l'Espagne était généreuse par la noblesse même de son peuple d'autant plus attaché à son pays qu'il avait eu deux fois à le conquérir. Quant à sa férocité, qui donc en était responsable, sinon ses prêtres et ses rois? Cette nation d'hidalgos a été victime des Philippe II et des Torquemada [1]. Son histoire primitive, telle que Victor Hugo croyait la trouver dans les articles de Moreri, ne justifiait-elle pas cette conception? Le sombre spectre de l'Escorial était en germe aussi bien dans Froïla le Cruel que dans ce Gesufal auquel *Le Jour des Rois* attribue la même épithète, et cette race sinistre se prolonge avec ces *caudillos* carlistes ou *cristinos* qui naguère dispersaient les paysans dans les bois et dans les montagnes, et dont l'œuvre était encore inscrite en 1843 dans les maisons sans vitres et sans porte des villages de Navarre et sur leurs murs brûlés et noircis. Comment s'étonner que nulle part ailleurs le vol royal de ces chauves-souris n'ait paru à Victor Hugo plus effrayant que dans le « noir ciel espagnol?»

Aussi n'hésite-t-il pas à recourir au procédé de coloration qu'il avait adopté dans *Le Petit Roi de Galice*, à cette contamination du vrai et de l'imaginaire qui fait planer l'activité esthétique du lecteur sur une région, sans lui imposer la servitude de descendre à terre. D'où viennent, par exemple, les noms de tous ces rois dont chacun est « un grain de cendre d'Attila? » Les uns furent empruntés tels quels à Moreri comme Gilimer et Harizetta (articles *Vandales* et *Navarre*). D'autres, en sortant du dictionnaire pour entrer dans l'immortalité, ont eu la coquetterie de prendre le travestissement qui passait aux yeux des romantiques français pour la pure mode espagnole. En voyant Thorismond s'appeler Torismondo, Inès s'est parée de l'inévitable z final pour devenir sans conteste « Inez la matrulle. » Parfois, ce sont des noms de villes qui s'érigent en noms propres. Victor Hugo avait pris note des bourgs de Saint-Barbo et de Nombre de Dios dans la Nouvelle-Biscaye. Nombre de Dios, qu'il avait fait figurer sur son manuscrit avant le prince de Héas, ne manquait certes pas d'allure, et qui sait si l'ironie du poète ne trouvait pas un charme particulier à un personnage dont la traduction française équivalait à un juron? Il y a renoncé pourtant, en même temps qu'à « l'atroce aventurier toscan Travamela. » En revanche, puisqu'il gardait Barbo, et n'en

1. C'est dans un autre livre que nous parlerons du *Torquemada* de Victor Hugo dont l'étude nous aurait entraîné trop loin.

faisait plus un saint, il a dû trouver piquant de le transformer en fantôme. Ne cherchez pas dans ce mystérieux « homme égrégore » le corps astral dont il serait la matérialisation. Ce n'est qu'une boutade qui se dissimule sous la gravité d'un terme spirite.

Il ne convient pas davantage d'être dupe de la date précise que le poète a l'air de fixer aux horreurs qu'il décrit. Le 6 janvier, c'est fort bien, puisque c'est le jour des rois. Mais pourquoi « l'an du Christ huit cent soixante? » Le roi d'Aguas, Ariscat le Hardi, qui se distrait à piller Lumbier, est sans doute un très proche parent de cet Enego Arista qui, selon Moreri, passait pour avoir été le premier roi de Navarre. Or, si l'on en croit la tradition, cet Enego (en castillan Iñigo) aurait été élu en 868, et serait mort en 880. En réalité, nous sommes fort mal renseignés sur la Navarre au VIIIe et au IXe siècles. Les Navarrais qui eurent à lutter successivement contre les comtes Francs, puis contre les Musulmans, ne commencent à former un véritable royaume qu'au Xe siècle, avec ce Sancho Garcés qu'on dit aussi Garcia ou Abarca. Quant à l'Enego ou Iñigo surnommé Arista, c'est-à-dire le Hardi, il ne faut pas plus tenter d'écrire sa biographie que celle d'un autre comte, de ce Garci Jiménez qui n'accomplit pas aux dépens des Arabes de moins téméraires exploits, avant de s'installer sur le territoire de Sobrarbe (aujourd'hui Boltaña). Victor Hugo pouvait fort bien emprunter le nom de son roi d'Aguas à l'épithète accolée au personnage légendaire du premier chef indépendant de Pamplona. Ce n'est pas sans bonheur qu'il a choisi la période confuse où les principautés pyréennes ne sont pas encore entrées dans l'histoire d'Espagne. 860, ce n'est pas une année déterminée, c'est un chiffre rond, c'est une époque obscure qui se prête sans effort à l'idéalisation de l'épopée.

Cette idéalisation se serait fort mal accommodée d'une topographie trop exacte. Victor Hugo avait d'abord placé son mendiant à Monçon. Rien ne lui était plus facile que de disposer selon la géographie ses incendies aux coins d'un quadrilatère dont ce bourg est le centre. Il n'avait même pas besoin de faire violence à ses hémistiches pour mettre Girone à l'Orient, Lumbier à l'Occident et Teruel au Midi. S'il s'y est refusé, c'est sans doute qu'il ne voulait pas qu'on pût suivre sur une carte le torrent dévastateur de ses rois. Il a remplacé Monçon par Gibral qui n'est peut-être que l'apocope de Gibraltar, puis, pour aller plus loin encore, son choix s'est arrêté définitivement sur Chagres qui n'a de nom que dans l'isthme de Panama. Il évitait ainsi

une localisation qui aurait gêné sa fantaisie et lui aurait interdit par exemple de nous montrer du haut du fort de Gesufal

le merveilleux golfe
Où tombe Phaéton et d'où s'envole Astolphe.

L'ordre qu'il a adopté obéit à des raisons supérieures. Que lui importe la place véritable des villes martyrisées? Ce qu'il suit, ce ne sont pas les étapes d'une route, ce sont les phases mêmes de l'incendie. On voit d'abord une flamme, et puis un flamboiement; c'est une rougeur ensuite, et c'est enfin une fumée. Il faut que les vaines curiosités s'effacent comme « les façades au fond des fournaises », afin que ne passent plus dans notre imagination que « des tourbillons de nuit et d'étincelles. »

On retrouve dans les plus petits détails ce souci de ne pas affaiblir l'impression épique par une description d'une exactitude continue. Dans les environs de Pampelune, Victor Hugo avait admiré une jolie rivière bordée de peupliers [1]. Il transporte ce paysage dans la plaine qu'il veut évoquer à nos yeux; et comme l'Arga nous ferait songer trop spécialement à la Navarre, il y ajoute d'autres « cours d'eau rampants, » l'Egba, qui est moins connu que l'Ega de la province d'Alava, et le Cil qui ne se rencontre qu'en Galice, mais dont le nom souriait à sa fantaisie. Tout ce que nous devons savoir, sans plus, c'est que la scène est en Espagne, dans l'Espagne des Navarrais, Basques, Aragonais et Catalans, là où de grands monts mystérieux dominent des plaines travailleuses.

Cette Espagne-là se prête sans effort à la coloration générale que recherche le poète. Le pont de Crassus éveille dans notre souvenir ces solides constructions romaines dont on trouve la trace à Cordoue aussi bien qu'à Martorell. Ce n'est pas seulement au pied des Pyrénées que les rois, qui ont le droit puisqu'ils ont la force, peuvent réclamer une « fanéga d'orge et de blé par homme. » Ils se heurteront aussi, en descendant des autres sierras, à cet alcade et à ce corrégidor qu'ils pendent, « l'un devant son hameau, l'autre devant sa ville, » distinction qui n'est pas sans justesse s'il s'agit d'opposer l'*alcalde pedáneo* à l'*alcalde corregidor*. Le long des chemins qui mènent au Tibidabo, les soldats de ces vainqueurs sanglants, qui reviennent lourds de butin, saluent

Les images des saints que les passants vénèrent.

1. Cf. *En voyage*, p. 273, dans l'édition de 1890.

Et ce geste est caractéristique d'une piété que le crime n'affaiblit pas. Mais dans quelle région d'Espagne paraîtrait-il choquant? Ne suffit-il pas d'ailleurs qu'il ne puisse être nulle part aussi heureux que dans le pays où fut composée *La devoción á la cruz*? Aussi n'est-on pas surpris de voir Calderon fournir le titre d'un de ses chefs-d'œuvre comme conclusion des incendies allumés aux quatre coins de l'horizon :

On crie, on tombe, on fuit, tant *la vie est un songe*!

Est-ce également à la littérature espagnole que se rattache le personnage qui clame aux Pyrénées sa suprême indignation? Victor Hugo a cité plus d'une fois le Lazarille et l'a peut-être lu, mais son mendiant n'a rien du *pícaro* et de son souple génie à la recherche du pain quotidien. S'il l'a choisi pour héros vengeur, c'est à cause de la violence même du contraste qu'il en pouvait tirer. Il n'en est pas moins vrai qu'il ne l'aurait pas ramassé si bas, s'il avait placé dans une autre contrée la scène de son poème. Le mendiant est chez lui dans cette Espagne où jamais peintres et écrivains n'ont reculé devant ses trous et ses poux. Ce n'est pas sans raison que Pérez Galdós comprend dans son tableau de la nationalité espagnole cette « hermandad de *pan y piojos* » qui, affirme-t-il, « a joué un si grand rôle dans notre histoire sociale et donné tant et tant à dire à nos concitoyens et aux étrangers [1]. » Devant cette armée de la misère, l'Espagne n'a pas détourné les yeux; elle s'est penchée, au contraire, avec compassion vers ces haillons qui ne répugnaient point à son indulgente familiarité et qui se soulevaient parfois en de chevaleresques attitudes. Le mendiant du *Jour des Rois* serait donc tout à fait à son poste sur le pont de Crassus, s'il n'était pas descendu trop bas, « au-dessous Du dernier échelon de la souffrance humaine. »

Quand ce pauvre homme abject devient tragique et éloquent, il sort du réalisme espagnol pour tomber dans le plus farouche romantisme. Dans la transfiguration de ce personnage, Victor Hugo ne garde pas la mesure dont il avait si habilement usé pour l'élargissement de ses décors pyrénéens.

Il est bien plus heureux dans les pièces pour lesquelles il va puiser son inspiration dans ce *Romancero* qui n'avait jamais cessé d'être pour lui « la clé » de l'âme espagnole. Il lui devait déjà un peu de la couleur de ses *Orientales* et de deux de ses

1. Cf. *Cádiz*, p. 211 de l'édition de Madrid, 1878.

drames les plus retentissants. Il était naturel qu'il songeât aussi pour son épopée à ce trésor incomparable où il voyait encloses deux Iliades, l'une chrétienne et l'autre arabe. Il l'aborde avec la même admiration que jadis, mais avec un nouvel état d'esprit. Ce n'est pas vainement qu'il a fait son voyage d'Espagne, et il n'est pas homme à n'avoir retiré aucun fruit des livres qu'il a lus pour la préparation d'*Hernani* et de *Ruy Blas*. Il regarde maintenant le *Romancero* avec d'autres yeux; il l'illustre de sa propre vision d'un pays dont il est à la fois la légende et l'histoire; il en éclaire le sens à la lumière des idées qui lui vinrent de la novela ou de la comedia; il a enfin trouvé une forme assez puissante et assez souple pour faire toute sa place à son héroïsme familier. Jamais Victor Hugo n'a donné de l'Espagne une image moins inexacte et incomplète, et d'une plus souveraine beauté.

On s'en aperçoit déjà dans *Bivar*. Le scheik Jabias vient faire visite au Cid. Il le trouve vêtu de cuir et travaillant comme un palefrenier. Il s'étonne, et lui rappelle la grandeur superbe dont il emplissait la cour du roi. Rodrigue lui réplique qu'il n'est plus, comme alors, dans un vulgaire palais, puisqu'il est maintenant dans le manoir paternel. D'où vient l'idée de ce contraste si simple et si fort? C'est, je crois, en restreindre la portée que d'en chercher l'original dans l'amour de Victor Hugo pour son père. Il entrait beaucoup de vanité dans son affection pour le « héros au sourire si doux. » Victor Hugo a pu craindre qu'il s'opposât à son mariage, et il n'a guère eu à se louer de la marâtre qu'il lui a donnée. S'il s'est fait une si haute idée du respect qu'on doit à un père, c'est beaucoup plutôt à cause des sentiments qu'il exigeait de ses propres fils. Rien d'ailleurs dans *Bivar* ne révèle une émotion personnelle du poète. Il est plus probable que le thème lui en a été suggéré par une des pièces qu'il a mises à profit pour son *Romancero du Cid*. C'est celle qui nous montre le héros à la cour de Fernand Ier [1]. Diego Lainez et trois cents hidalgos chevauchent vers Burgos. Arrivés devant le roi, tous mettent pied à terre; Rodrigue seul reste à cheval. Son père l'invite alors à descendre pour baiser la main royale. « Si tout autre que vous me l'eût dit, réplique le fils, il me l'aurait déjà payé; mais puisque c'est votre commandement, mon père, je m'y conformerai volontiers. » Le Cid obéit à don Diègue et non point à Fernand Ier, parce que celui-ci n'est que le roi, tandis que l'autre est son père.

1. Cf. n° 731 de la Biblioteca Rivadeneyra, t. X.

Le développement tiré par Victor Hugo de cette donnée s'efforce de rester dans un ton espagnol qui n'est pas toujours exact, mais qui ne paraît presque jamais faux. Il n'est pas difficile assurément d'y relever des détails de pure fantaisie. On y rencontre, par exemple, un Cadafal qui, avant de se raccourcir en un sonore nom de lieu, n'était peut-être que le très commun *cadahalso*, à moins qu'il ne vienne du Cadaval portugais qui doit son nom à sa situation entre deux vallées. Comment lui en vouloir de s'être arrangé pour rimer avec « triomphal? » Et comment reprocher à Jabias, « depuis roi de Tolède, » de n'être qu'une déformation du Yahia historique ou du Jesyas de la Chronique rimée du Cid? Il ne serait pas moins ridicule de s'en prendre à des anachronismes qui ont la meilleure excuse à faire valoir puisqu'ils servent à renforcer l'idée générale du poème. Ne sont-ils pas fort à propos « enflés de faste », ces ducs altiers qui gardent le chapeau sur la tête, comme s'ils étaient déjà grands d'Espagne? Lerme et Gusman ne sont pas moins précoces à se faire, l'un l'archer, et l'autre le frondeur du Cid. Mais ne suffit-il pas que ces deux noms désignent les nobles par excellence, les seuls qui puissent être les majordomes du héros national? Si Lara eût été peut-être mieux à sa place que Lerme [1], aucun autre nom ne convenait mieux que Guzman. Qu'importe que l'Alonço Perez qui l'illustra ne soit né qu'en 1258? N'est-il pas devenu une sorte d'épithète courante pour qualifier la noblesse du soldat distingué? Qui s'étonnera enfin que le Cid ne voulût « consentir qu'au nom de général, » ou que le *buenos días* fût déjà de son temps une salutation banale? Laissons tous ses honneurs à ce « seigneur des pavois, » même s'ils nous rappellent des usages postérieurs ou romanesques.

D'autres détails ne tardent pas d'ailleurs à nous ramener à la bonne époque, et ce sont les plus importants, puisqu'ils concernent le héros et sa famille. Le vieux poème espagnol ne nous parle pas du père du Cid, mais il en fait bien le fils de Diègue puisqu'il l'appelle Díaz. Ce Diègue, tant qu'il fut vivant, pouvait fièrement arborer « sa bannière au donjon. » N'avait-il pas conquis sur les Navarrais ce château d'Ubierna qui faisait sans doute partie du bien féodal, de *la onor* dont le Cid exilé fut dépouillé?

1. Cf. le romance n° 253 de la Biblioteca Rivadeneyra :

¿Desciendo yo por ventura...
De los Laras y Guzmanes?

Bivar était-il « un manoir carré, flanqué de tours? » C'était, en tout cas, à dix kilomètres au nord de Burgos, la maison familiale, le *lugar de naturaleza* de celui que le vieux Poème nomme *El de Bivar.* Les autres titres qui lui sont attribués sont assez fidèlement reproduits par Victor Hugo. « Le seigneur Ruy Diaz, le grand Campéador des Castilles, » est une traduction et une fusion heureuse des deux formes espagnoles : « Ruy Díaz, el Cid campeador de Bivar, » et : « mio Cid Ruy Díaz el Castelano. » Dans l'énumération de tous les grands personnages qui ont pour orgueil d'être de sa « servidumbre, » rien de plus juste que de mettre au sommet « plus d'un richomme. » Le *rico omne* est, en effet, le noble de première classe, au-dessus de l'*yfançon* et du *fijo dalgo*, ce qui n'empêcha pas les infants de Carrion qui étaient richommes de demander la main des filles du Cid qui n'était qu'un *yfançon.* Mais quelle noblesse pouvait conférer plus de lustre que l'épée ravie au roi Maure, « la Tizona célèbre[1]? »

L'impression générale qui se dégage du poème de Victor Hugo n'est nullement en contradiction avec toutes les petites touches de couleur espagnole qu'on peut y relever. *Bivar* est fait, en somme, avec une idée qui se développe en un portrait. Idée et portrait sont également conformes à la vérité historique. Assurément le souci prédominant du respect filial n'est pas un sentiment spécial à l'Espagne, mais nulle part cet héritage de l'antiquité n'a été plus pleinement accepté et plus fidèlement transmis. Il y est devenu plus fort qu'une adhésion du cœur et de l'esprit puisqu'il s'y est surexcité en un point d'honneur. Les romances de Bernard del Carpio, dont un mur d'église à Pampelune rappelait à Victor Hugo une glose célèbre, s'attachent surtout à glorifier un fils qui consacre sa vie à la délivrance d'un père qu'il ne connaît pas. Tous les exploits de ce héros s'entassent comme une rançon aux pieds d'Alphonse le Chaste, et quand ce roi aussi fourbe que celui du Cid lui livre enfin le cadavre du comte de Saldaña, il annonce une vengeance qui ne reculera devant rien, car il vaut mieux être un bon fils qu'un sujet respectueux[2].

1. Le vieux poème ne connaît que la forme Tizon. Victor Hugo avait trouvé Tizona dans le *Romancero.* Cf. le romance 739 : « la tizona rabitiesa ».

2. Cf. le romance 659 :

De hoy adelante he de ser
De tus contrarios socorro,
Porque premien los extraños
Las faltas de reyes propios.

Ainsi pensait le Cid. Et c'est pourquoi il fut si grand. Le portrait que Victor Hugo nous trace de sa puissance n'exagère point sa « préséance éblouissante. » Maures et Chrétiens s'accordaient à la proclamer. La haine de Ben Bassam lançait contre elle des imprécations qui ne faisaient que mieux ressortir l'éclat d'un « tyran » dont le pouvoir se faisait sentir « sur les sommets comme sur les bas-fonds, si bien qu'il remplissait de frayeur grands et petits. » Victor Hugo a développé magnifiquement l'impression que produisait sur ses ennemis ce Rodrigue qui, par « la prudente fermeté de son caractère » et par « sa valeur héroïque, » fit redouter aux « Croyants » la reconquête d'une péninsule que son homonyme avait perdue. Le témoignage passionné de l'historien musulman justifie pleinement l'admiration résignée du scheik Jabias [1].

La poésie espagnole ne pouvait pas rester en deçà d'un pareil éloge. Dans un romance qui a beaucoup frappé l'imagination de Victor Hugo [2], un écuyer du Cid va placer sur l'estrade royale un riche siège que son maître a conquis sur l'ennemi. Lorsqu'il le voit, le comte Garcí Ordoñez s'indigne et demande quelle est la belle Mauresque qui va s'asseoir où le roi seul peut prendre place. Déjà les épées sont tirées, mais Alphonse VI déclare que ce qu'a fait le Cid est bien fait, qu'aucune renommée ne s'élève aussi haut que la sienne, et qu'il n'y a rien à dire d'un chevalier qui n'a pas d'égal [3]. Après avoir parlé comme Ben Bassam, le

No de su muerte me pesa :
Pésame que dicen otros
Que si yo buen hijo fuera,
No te guardara el decoro...
Desde agora, Rey, te informo
Que he de vengar mis ofensas,
Que no con reyes me ahorro.

1. Cf. M. Menéndez Pelayo : *Antologia de poetas liricos castellanos*, t. XI, p. 304. « J'ai entendu raconter, dit Ben Bassam, qu'en un moment où ses désirs s'élevaient jusqu'à une ambition sans limite, il prononça ces paroles qui jetèrent l'effroi dans le cœur des croyants : C'est un Rodrigue qui a perdu cette péninsule; c'est un autre Rodrigue qui la reconquerra. »

2. Cf. le n° 876.

3.
Ninguno debe fablar
Deste escaño que aquí habia,
Que el Cid lo ganó muy bien,
Y como home de valía,
Y es caballero esforzado
Y de muy gran valentía,...
De tan alta nombradía...
¡ Nadie non fable del Cid,
Que segundo no tenía !

sheik Jabias s'exprime à la manière du *Romancero* quand il s'écrie :

> Nul n'était au-dessus du Cid, et nul auprès.

Qu'est-ce à dire, sinon que, malgré d'insignifiantes réserves, *Bivar* est un poème qui idéalise sans les fausser une grande idée et un grand homme? Le respect filial est une plante dont les racines n'ont pénétré nulle part plus profondément que sur la terre du point d'honneur, et en aucun autre pays Victor Hugo n'aurait rencontré plus glorieuse figure que celle de ce Cid qui, n'ayant rien que sa lance, ne fut jamais vaincu, et qui, plus puissant que les souverains, marchait dans sa grandeur

> La faisant boire à tous, comme aux enfants le lait.

Si vive que soit une lumière, ce n'est ni dans le rayonnement du succès, ni même dans la simplicité d'un décor familier qu'elle apparaît dans son véritable éclat; on ne la voit bien que dans l'ombre de l'adversité. Pour dresser plus haut encore la statue du fils de don Diègue, Victor Hugo lui a donné ce piédestal : *Le Cid exilé.* A l'offre de réconciliation conditionnelle qu'apporte, de la part de son maître, le roi Santos le Roux, il imagine que son héros ne répond que par un refus dédaigneux. Qu'il ait songé, en écrivant ce poème, à sa propre situation, il est possible et même probable, encore qu'il ne convienne point d'être dupe de dates trop précises. On lit sur le manuscrit : « le 11 février 1859 » mais on trouve une première forme de deux vers postérieurement corrigés sur un brouillon qui est une enveloppe timbrée du 18 mars 1859[1]. La pièce a certainement été commencée et en grande partie composée pendant l'exil de son auteur. Victor Hugo n'était sans doute pas fâché de prêter au grand Campéador des Castilles la hautaine attitude qu'il devait prendre ou qu'il avait déjà prise devant une proposition d'amnistie. Qu'il ait poussé plus loin le rapprochement, rien n'est moins certain. Quand il fait, par exemple, intervenir une « fille assez laide » qui obtient du roi Alphonse le rappel de Ruy Diaz de Bivar, est-ce une malice qu'il lance à l'adresse de la comtesse de Castiglione qui était jolie, ou de la princesse de Metternich qui ne l'était pas? C'est d'autant moins vraisemblable qu'il avait rencontré dans ses lectures espagnoles un autre roi Alphonse fort

1. Cf. Berret, *op. cit.*, p. 103.

obéissant aussi aux caprices de sa maîtresse. On diminue *Le Cid exilé* à vouloir en faire une sorte de satire voilée. La meilleure preuve que ce poème a une plus large portée, ce n'est pas seulement qu'il figure dans *La Légende des siècles* et non pas dans *Les Châtiments*; c'est surtout qu'il n'a été publié qu'en 1877, à un moment où les allusions de détail auraient perdu leur force ou leur sens.

Si l'exil de Victor Hugo n'en est que l'occasion, où donc peut-on en chercher les sources? L'imagination du poète, quand elle est excitée par l'Espagne, ne cesse pas alors de faire appel à sa lecture favorite, le *Romancero,* et à ses souvenirs de voyage. C'est de cette double inspiration qu'est né *Le Cid exilé.* Quand on parle de l'exil du Cid, on songe tout naturellement au vieux poème espagnol qui s'ouvre sur le départ du bon vassal éloigné par l'injustice de son souverain. Victor Hugo l'avait-il lu dans l'édition accompagnée d'une traduction française qui parut en 1858? Il semble bien qu'il n'en connaissait que l'adaptation assez libre qu'en avait donnée Jubinal dans *La France littéraire* du 11 juillet 1841. C'est là sans doute qu'il a pris l'idée de son développement sur les menaces d'un roi qui voit une offense dans un souvenir, parce qu'il a juré d'ensevelir dans l'oubli l'homme dont les exploits l'offusquent. La lettre de don Alfonso à Burgos mettait, en effet, en interdit le Campeador auquel nul n'osait parler par crainte de perdre fortune et vie. Et le récit de cette persécution se terminait par un vers dont Victor Hugo avait noté sur un brouillon l'émouvante simplicité :

Le Cid vit qu'il n'était pas bien avec le roi [1].

Le *Romancero* a fourni plus et mieux. N'y voyait-on pas assez

1. Cf. le ms. 40 de la Bibliothèque Nationale. Le vers du vieux poème est le suivant :

» Ya lo vee el Cid que del Rey non avie graçia. »

Mais, comme le remarque M. Berret (p. 96), le vers de Victor Hugo peut venir directement de la traduction de Jubinal :

Alors le Cid vit bien qu'il n'avait pas les bonnes grâces du roi.

Je ne crois pas que Victor Hugo ait eu à Guernesey cette traduction. Il aurait probablement tiré beaucoup plus d'une lecture attentive du Poème du Cid. S'il s'est contenté de ses notes ou de sa mémoire, c'est qu'il n'attachait pas à ce vénérable monument de la littérature espagnole l'exceptionnelle importance que la critique lui a reconnue plus tard. C'est dans le *Romancero* qu'il continuait à voir enclose toute l'âme de la vieille Espagne.

nettement esquissés les deux thèmes essentiels : le discours de Santos le Roux et la réplique de l'exilé? Après avoir juré qu'il n'est pour rien dans le meurtre de son frère, le roi Alphonse reproche au Cid la violence avec laquelle il a exigé de lui ce serment : « Si vous êtes, lui dit-il, vaillant et farouche en face des ennemis, soyez, Rodrigue, humble en face des rois, et vous en serez plus estimé. Que votre langue ne fasse pas tort aux actions de votre bras [1]. » C'est d'une observation analogue que Santos le Roux se fait le messager :

> Le vassal n'a pas droit de dédain sur le maître.
> On vous tire d'exil; mais, Cid, écoutez-moi!
> Il faut dorénavant qu'il vous convienne d'être
> Aussi grand devant Dieu, moins haut devant le roi.

Mais le Cid n'est pas de ceux dont l'épée tremble devant un sceptre. Il attendra, pour revenir à la cour, d'en être prié trois fois. Que lui importent les outrages d'un roi qui n'a pas assez d'honneur pour être capable de déshonorer [2]? Il est celui qui peut répondre à don Alphonse comme à Santos le Roux :

> Sire, il faudrait d'abord que vous fissiez en sorte
> Que j'eusse de l'estime en vous parlant, à vous.

Le portrait d'un tel héros réclamait un cadre digne de lui. Victor Hugo avait noté sur son album et gardait dans sa mémoire des impressions d'une incomparable grandeur. Où donc aurait-il pu trouver plus magnifique décor que sur la route qu'il avait suivie depuis Hernani jusqu'à Pamplona? Pour celui qui savait se faire aussi humble chez son père qu'il était éblouissant chez le roi, il lui fallait un paysage où la nature se complût aux mêmes contrastes. Mais ne l'avait-il pas déjà admiré « autour de Pasages », près d'une « large et fraîche pelouse de cresson, » dans cette caverne-lavoir où trois jeunes filles fouettaient si violemment leur linge contre la pierre du parapet [3]?

Comment pouvait-il sans disparate faire appel à ces visions qui l'avaient enchanté en 1843? Il lui suffisait de supposer que le Cid exilé s'était retiré au pays basque. Tout devenait alors

1. Cf. le romance n° 813.
2. Cf. les romances n° 814 et 822.

> Vuestra fabla, rey Alfonso,
> A mi fama non la infama...,

3. Cf. *Alpes et Pyrénées*, « Autour de Pasages. »

facile et lumineux. Au luxe factice de la cour s'opposait sans effort la beauté d'un site simple et farouche, et bien au-dessus de la servilité des antichambres se dressait, dans ces prés et ces landes où « tout est rude », la libre affection de ces filles « qui s'en vont laver aux cressonnières » et de ces hommes qui sont vaillants parce que

La liberté du vent leur passe dans le cœur.»

N'est-ce pas le milieu où se répandent le mieux « les rayons » du Cid? Lorsque l'érudition cherche à le suivre après son exil en 1081, elle nous le montre chez le roi maure de Saragosse qui le comble d'honneurs après son triomphe sur le comte de Barcelone. Elle ne diminue certes pas la figure du glorieux Castillan, si souvent victime de la jalousie ou de la rancune du roi Alphonse, jusqu'au jour où il se conquiert à Valence un royaume que les codes anciens lui permettent de défendre contre son maître, de tout son droit d'exilé; mais avant d'en arriver à lui rendre justice, elle avait commencé, sur la foi d'historiens maures, par en faire une sorte de condottiere aussi cruel que déloyal. Victor Hugo, qui n'entendait pas l'arabe, avait adopté, pour se documenter, une méthode qui ne convient évidemment qu'à l'épopée. Il ne s'était pas attardé, comme le voyageur dont il décrit l'étonnement, au pied de la montagne d'Oyarzun. D'un coup d'aile, il s'était élancé « au-dessus d'un tas de petits monts, » jusqu'au « bloc prodigieux, » jusqu'au Pic du Midi. Il était monté jusqu'au sommet de son imagination. C'est de là qu'il avait regardé le Cid. Il l'avait vu grandiose, comme le voit l'Histoire que l'érudition a eu tant de peine à rejoindre [1].

Un personnage qui grandissait ainsi, à mesure qu'on s'élevait plus haut pour le contempler, ne pouvait s'accommoder des lois ordinaires de l'optique. A vouloir le ramener aux conditions d'une exacte biographie, on le diminuait de tout ce que le symbole ajoute légitimement à la réalité. Puisqu'il était devenu un héros national, il avait cessé d'être un homme comme les autres, et sur sa route de lumière il ne fallait pas lui laisser déchirer aux ronces de l'histoire et de la géographie la robe de sa transfiguration. C'est pourquoi Victor Hugo n'a cure de chercher où eurent lieu les exploits véridiques du Cid. Il choisit des noms dont la

1. « C'est le Pic du Midi. L'Histoire voit le Cid. » Cf. Ramon Menéndez Pidal : *L'Épopée castillane*, p. 81-83 et 90-94.

sonorité est belle, ou bien il en prend d'autres qui rappellent des événements récents et renouvellent par là même l'éternelle actualité de son héros.

A-t-il trouvé dans un dictionnaire l'humble Coca de la province de Ségovie? C'est plutôt un nom commun qu'il a élevé à la dignité d'un nom propre, parce qu'il plaisait à son oreille, comme ce Gor qu'il fait intervenir pour la quatrième fois. Un mot arabe est-il nécessaire? Bien que la ville n'apparaisse que plus tard dans l'histoire d'Espagne, comment oublier Almonacid, ne serait-ce que pour l'admirable rime qu'elle fournit? Faut-il des termes qui soient des bravades? Que dites-vous de ce pont Matamoros, digne pendant à cet autre pont Matalobos de Madrid qui a fourni un voleur à *Ruy Blas*? Un mont est à jamais célèbre en Espagne, le Muradal. Le triomphe décisif auquel il assista ne fut remporté que le 10 juillet 1210. Qu'importe? Le mérite n'en revient-il pas à celui qui prépara cette reconquête chrétienne dont il semble avoir été l'Annonciateur? La belle affaire que le vieux couvent de Huesca n'ait été construit qu'un siècle après la mort du Cid! Hésiterons-nous, sous prétexte d'anachronisme, à faire de Tizona la sœur de Durandal? Il y a mieux. Il est une Medina que le héros du vieux poème espagnol a plus d'une fois traversée; c'est Medina Celi, qui se trouvait à la limite du royaume d'Alphonse. Celle que cite Victor Hugo, c'est Medina del Campo. Mais n'est-ce pas celle qui s'enveloppe le plus facilement dans le « drapeau » du Cid?

Les plis de ce drapeau étaient assez larges pour abriter les souvenirs du poète. Il avait rencontré, à huit lieues de Tolosa, Vergara où on lui avait conté la trahison de Moroto. Tout à côté, il avait remarqué Mondragon qu'il renforce d'une épithète, farouche comme les rochers dressés à l'entrée de la gorge qu'il a tant admirée. Mondragon n'est déjà pas méprisable; mais Mondragon — Les Tours Noires vous a une autre allure. C'est ainsi que les noms des localités que visita Victor Hugo deviennent ceux des victoires du Cid. Il leur a bien payé leur hospitalité.

Même fantaisie dans les personnages secondaires. Le seul qui fût inséparable du Cid, c'est Babieca, qui n'a malheureusement rien gagné à prendre une syllabe de plus et une cédille de trop [1]. Les autres ne l'avaient point accompagné dans son immortalité. Victor Hugo les remplace par des noms qui lui viennent de ses

1. Babieça frappait sa litière du pied.

notes ou de son ironie. C'est l'article *Nismes*, de Moreri, qui lui fournit, avec Atton, les infantes Payenne et Manteline. Quant au roi dit le Roux, qui sait s'il ne l'a pas appelé Santos parce que ce tuteur vénérable, afin de le mieux dépouiller, a fait un moine de son pupille ? Je ne suis pas sûr que les héros fabriqués par don Alphonse à la place du Cid, ne doivent aussi leur origine à une onomastique méprisante. Pour ne rien dire de don Gil qui n'a rien d'héroïque, il est inquiétant pour don Nuño qu'il soit Saz y Calvos, c'est-à-dire à la fois saule et chauve. Alvar Rambla n'est peut-être qu'un Alvar de ravin, par rapport à d'autres plus haut placés, comme le bon Alvar Fañez que Victor Hugo devait connaître, ne serait-ce que par *La Fille du Cid* de Delavigne.

Ces sortes de plaisanteries ne sont pas du goût de tout le monde. Je conviens que *Le Cid exilé* heurte les érudits. Ils sourient quand intervient « l'horrible Abdul-Malic, » parce qu'ils savent que ce calife ne fut décapité qu'en 1333. Ils s'amusent de ces notaires d'Urgell qui datent leurs contrats « de l'an du roi de France, » alors que leur ville se rattachait depuis 850 au comté de Barcelone; et leur joie est profonde de voir au temps du Cid mettre à Valladolid le siège de la cour. Il n'y a qu'une réponse à leur faire : Essayez donc de transporter dans un autre pays le poème de Victor Hugo. Si vous n'en trouvez aucun où, malgré toutes les réserves que vous voudrez, il paraisse aussi bien placé, n'est-ce pas quelque chose? Et n'est-ce pas assez pour un simple poète?

Victor Hugo n'a pas à se préoccuper avant tout de peindre son héros dans son milieu et dans son temps. Il cherche plutôt à lui donner une signification à la fois satirique et symbolique, en harmonie avec *La Légende des siècles*. Santos, « l'ami du roi, » n'est bien accueilli que par le corregidor. Il n'obtient rien du peuple jusqu'au moment où il se réclame du Cid. C'est que le Cid est plus et mieux qu'un guerrier invincible. Il dresse dans la solitude une fierté dont la noblesse ne se penche que vers les humbles. L'exil rehausse encore le héros dont rien ne peut ternir la gloire et la loyauté.

Arrivé à cette taille, le Cid cesse-t-il d'être reconnaissable? Mais depuis quand serait-il interdit au poète qui respecte les proportions d'agrandir sans déformer? Que ce procédé n'ait pas trop mal réussi à Victor Hugo, il en est une autre preuve, éblouissante celle-là. Elle s'appelle *Le Romancero du Cid*.

Le roi Sanche vient frapper à la porte du héros qu'il a dépouillé. Le Cid le prévient qu'il va lui dire des vérités rudes et que ses

griefs remontent loin dans le passé, puisqu'il eut à se plaindre de lui dès son mariage qu'il rappelle avec une fierté attendrie.

Cet exorde (*L'entrée du Roi*, *Souvenir de Chimène*) mène à un développement en deux parties inégales. La première, qui est aussi la plus longue, dresse un violent réquisitoire contre le roi qui apparaît successivement *jaloux*, *ingrat*, *défiant*, *abject*, *fourbe*, *voleur*, *soudard*, *couard*, *moqueur*, et *méchant*. A ce portrait s'oppose ensuite avec une brève simplicité celui du Cid *fidèle* et *honnête*.

Et voici la conclusion. On s'attend à un cri de révolte, et c'est une profession d'obéissance où éclate la grandeur morale du héros. Le vassal se refuse à discuter les limites de l'autorité de son souverain, si mauvais soit-il; il s'incline devant lui, renouvelle son invitation d'entrer sans crainte dans sa tour, parce que *le Roi est le Roi* et *le Cid est le Cid*.

Nous connaissons déjà les sources d'inspiration de ce *Romancero*. Ce sont toujours, comme dans *Le Cid exilé*, des lectures et des souvenirs qu'avive la situation personnelle du poète, mais la part faite à chacun de ces éléments est loin d'avoir une égale importance. Rien ne serait plus injuste, par exemple, que d'exagérer dans le *Romancero du Cid* le rôle de l'allusion contemporaine. A peine çà et là le ton doit-il un peu de son amertume à la tristesse d'un autre exil. Victor Hugo avait d'abord songé à ce titre : « Comment on reçoit un roi. » S'il y a renoncé, c'est que son poème se dépouillait peu à peu de toute rancœur personnelle, et qu'il gagnait en beauté sereine tout ce qu'il perdait de passagère ironie. Une strophe s'élève contre « la parole qu'un roi fausse » et qui creuse comme une tombe à « la pudeur d'un pays ». C'est à peu près la seule qui semble rappeler discrètement le coup d'État du 2 décembre. Quant à celles qui décrivent et flagellent les violences d'une tyrannie qui jette

> Sur des tas de femmes mortes
> Des tas d'enfants éventrés,

faut-il y voir une reprise des horreurs accumulées dans *L'Histoire d'un crime*? Elles se rattachent beaucoup plutôt à l'idée générale qui domine l'épopée de Victor Hugo. Ces forfaits de monstres couronnés qui jouent tour à tour du poignard, de la torche ou du gibet, ne sont-ils pas l'ombre nécessaire à la lumière de cette justice qui rayonne sur le front des humbles et sur l'épée des grands chevaliers? Dans ce duel effrayant du Mal et du Bien,

l'Espagne ne pouvait pas échapper à la dure loi qui pèse sur l'humanité. Et c'est précisément pourquoi *Le Romancero du Cid* a sa place naturelle dans *La Légende des siècles.*

Si loin que les rois félons poussent leurs « courses damnées, » il est un pays qui leur est interdit, c'est celui où les hommes tirent leur force « de l'âpreté du lieu » et sentent dans leur cœur la liberté aussi profondément enracinée que « les chênes de Dieu » sur leur sol. « Ne va pas aux Pyrénées, » dit le Cid à don Sanche, « ne va pas à Roncevaux. » Que pourraient les piques du roi contre les peaux de loup de ces pâtres? La trompe d'un de leurs chevriers suffirait à disperser toutes ses musiques. Ces visions du pays basque ne sont pas déplacées dans la bouche qui les évoque. Dans *Le Cid exilé*, qui les présentait sur un autre rythme, elles prenaient une ampleur où l'on devinait le plaisir que goûtait le poète à revivre ses émotions de voyageur. Plus sobres ici, elles ne sont pas moins lumineuses, et elles ne dressent pas avec moins de force devant le roi couard et moqueur le décor de ce « saint pays montagnard » où le fracas de sa puissance ne fait qu'un « bruit de moucheron [1]. »

C'est grâce à cette discrétion qu'elles se fondent sans peine dans la tonalité générale d'un poème qui ne dissimule pas son intention d'offrir une châsse nouvelle au plus pur joyau d'une littérature étrangère C'est l'âme rajeunie des romances du Cid que Victor Hugo a voulu enclore dans son *Romancero.* Mais son génie ne pouvait s'en tenir à une adaptation à la manière de ses médiocres prédécesseurs. Il ne se contentait pas d'une petite place à l'ombre de la gloire du grand Campéador des Castilles. Son admiration n'était point un esclavage; elle embellissait ce qui l'avait excitée. Après s'être inclinée devant le plus pur héros de l' « Iliade gothique, » elle lui sculptait une « fresque colossale » sur le mur frissonnant de son rêve ouvrant l'histoire « à deux battants [2]. » Puisque « ce songe énorme » n'est que la « *confrontation* de ce que nous étions avec ce que nous sommes [3], » peut-être ne sera-t-il pas trop impertinent de chercher ce qu'y est devenu le Cid et ce qu'il y reste de ce qu'il était.

Pour le faire entrer dans son épopée, Victor Hugo lui applique

1. Cf. la quatrième partie du *Cid exilé* et les nos 10 et 11 du *Romancero du Cid.*
2. Cf. dans *La Légende des siècles* :

La vision d'où est sorti ce livre.

3. *Ibid.*

sa méthode d'antithèse et de grossissement. Puisque le mal est lié au bien comme « la vertèbre à la vertèbre, » il fallait à sa beauté le contraste d'une laideur. Et c'est ainsi qu'au bon héros fidèle s'est opposé le mauvais roi. Ce roi s'appelle Sanche. Est-ce celui de l'histoire, celui qui fut tué par traîtrise devant Zamora? Il eut bien parfois quelque mouvement d'humeur contre son glorieux vassal qui ne voulait pas oublier ses relations d'enfance avec l'infante Urraca, avec la sœur que son souverain cherchait à dépouiller; mais il n'a jamais eu qu'à se louer de ses services, et jamais il n'a désiré s'en priver. C'est Alphonse VI qui s'est plaint de l'attitude de ce fier Castillan plus disposé à demander compte qu'à rendre hommage. Le don Sanche de Victor Hugo serait-il né d'une confusion avec son frère qui n'hésita pas, lui, à condamner à l'exil le meilleur de ses guerriers? Il ne faut pas être dupe d'un nom qui n'a d'ailleurs jamais dans ce *Romancero* l'honneur d'être un titre. Il suffisait qu'il eût été porté par un des maîtres du Cid. Don Sanche n'est pas plus Alphonse VI que Sanche II de Castille. Il est le Roi, le Roi qui commence en *jaloux* et qui finit en *méchant*. Et le Cid, à son tour, n'est plus seulement le Cid. Il est l'homme probe, « de l'antique probité, » l'homme loyal qui ne croit

Qu'à la justice des causes
Et qu'à la bonté du droit.

Il est rude parce qu'il est honnête, et si son visage a noirci sur les durs sentiers de la gloire, sa « vieille âme est toute blanche. » Il est le Chevalier sans peur et sans fiel qui marche droit devant lui parce qu'il éclaire sa certitude aux rayons de son honneur.

Est-ce à dire que *Le Romancero du Cid* ne soit que le poème d'une chevalerie exaltée au-dessus et en dehors du temps et de l'espace? Victor Hugo a pu y faire entendre des accents qui rappellent le libéralisme de notre Révolution ou l'humanitarisme de notre XIXe siècle. Il n'en a pas moins cherché à lui donner ce pittoresque qui, tout en se prêtant aux rajeunissements, permet une localisation générale. Comment aurait-il pu lui donner autrement la couleur de la vie?

Le procédé exigeait de la délicatesse, mais Victor Hugo en avait déjà tiré un heureux parti. Il savait l'art de peindre avec de petites touches prises à des palettes diverses. Il ne les a jamais fondues avec plus de discrétion que dans son *Romancero*. Il

évite les noms que l'histoire contemporaine lui avait suggérés dans *Le Cid exilé*. C'est à peine si « les pâtres d'Éroles » peuvent faire songer à ce général de l'armée dite de la foi qui fut, en 1823, membre de la régence établie à Madrid par le duc d'Angoulême. Éroles est d'ailleurs aussi un nom de lieu, celui d'un hameau de la province de Lérida. Même réserve dans les noms ou les détails de fantaisie. Nous retrouvons Almonacid et Balbastro [1], et nous faisons connaissance avec ces deux « aïeux » : Bosson d'Arle et Gil de Bivar. Saluons-les et passons, sans nous attarder davantage devant le gibet d'Albavieja ou les tours d'Alcacébé, pas plus que sous ces sycomores qui font la gloire de Lerme en attendant de rendre illustre Sangra dans *Paternité*. Il aurait été facile à Victor Hugo de tirer sa géographie, sinon du vieux poème, du moins du *Romancero* espagnol du Cid. San Pedro de Cardeña et Medina de Rio Seco exigeaient peut-être trop de place dans un heptasyllabe, mais que de rimes sonores s'offraient à Valduerna ou à Consuegra, pour ne rien dire des villes des comtes de Carrion : Fromesta et Valenzuela! Victor Hugo a préféré des noms plus connus. Et successivement défilent sous nos yeux Albe et Girone, Vich et Alcalá; Peñafiel, Cordoue, Lérida et Tortose; Jaen, Valence, Zamora, Huesca, Jaca, Teruel, Murcie et Tarragone. Ces villes n'ont pas toutes tressailli sous les pas du Cid; mais n'est-ce pas comme la guirlande de la vieille Espagne qu'elles semblent tresser pour son front glorieux? Voilà la seule couronne qui pût lui convenir. Victor Hugo ne le présente pas à notre admiration sous les mêmes traits qu'un Roland. S'il le trouve trop grand pour l'enfermer étroitement dans son siècle et dans sa Castille, il se garde de le faire sortir de son pays. Il lui conserve sa rudesse afin qu'on ne risque point de le confondre avec un gentil preux de France. Il n'oublie pas qu'il écrit la page espagnole du livre immense de l' « épopée humaine. »

La meilleure preuve qu'il ne déforme pas le héros dont il exalte à la fois la loyauté fidèle et la hautaine indépendance, c'est que cette apparente contradiction est la loi même de l'évolution en Espagne de l'histoire du Cid. L'attitude qu'il lui prête, même quand il semble en exagérer le mépris insultant, ne lui est pas un simple prétexte à traduire ses propres sentiments. Si les flèches lancées contre don Sanche avaient visé aussi l'homme du 2 décembre, cette invective n'aurait point été confiée à une langue qui, à la

1. Ils figuraient dans *Le Cid exilé*.

fin, « lèche son maître. » Le Cid « qui baisse les yeux » devant le roi « son ingrat » et celui qui lui jette à la face des vérités cinglantes ne sont qu'un seul et même personnage, et un personnage très espagnol. Ce sont les deux aspects sous lesquels la tradition littéraire a successivement présenté le héros national.

Le vieux poème rédigé quarante ans après sa mort met surtout en lumière la loyauté du glorieux vassal qui incarne l'esprit de cette Castille autour de laquelle s'est faite l'unité de l'Espagne. S'il lui arrive de nous le montrer répondant à l'injustice par la violence, jamais il ne laisse mettre en doute le respect qu'il ne cesse de garder pour les droits de son souverain. Dès la première bataille rangée qu'il gagne dans son exil, le Cid envoie à Alphonse trente chevaux richement harnachés. Il lui en envoie cent autres après la conquête de Valence. C'est à son roi qu'il demande de marier ses filles, et, quand il va au-devant de lui, il ne lui suffit pas de mettre pied à terre, il ne consent à se relever qu'après avoir entendu la formule de son pardon. Voilà le portrait du Cid le moins éloigné de la vérité. Le jongleur qui l'a tracé s'est attardé au récit des événements qui intéressaient surtout sa propre région, la frontière de Castille autour de Medinaceli. Il n'en a pas moins recueilli ce qu'il y avait d'essentiel dans tous les récits qui couraient sur son personnage, tout chauds encore de ses exploits. Il a parfois simplifié, et parfois suivi une progression mieux ordonnée; il n'a pas faussé une biographie qui était en train de devenir une apothéose. C'était une chanson de gestes, mais de gestes qui sont de l'histoire, et dans un décor dont aujourd'hui encore on peut vérifier l'exactitude géographique [1]. Et son héros, ce héros indomptable, qui ne pouvait pas plus être étranger aux passions qu'aux conditions de son temps, ne perdait jamais au contact des Musulmans, dans ces territoires morcelés où se mêlaient les lois et les mœurs les plus diverses, le sentiment de sa race et le souci de sa fidélité. Il était déjà le symbole même du noble Castillan dont l'individualisme ne reconnaîtra jamais aucune autre autorité que celle de son roi. Et tout son caractère et toute sa grandeur se résumaient dans le regret qu'il arrachait à tous ceux qui se trouvaient sur la route de son exil :

Ah! quel bon vassal, s'il avait un bon suzerain [2] !

1. Cf. R. Menéndez Pidal : *Cantar de Mio Cid*, t. I, chap. III, p. 36-76. Madrid, 1908.

2. Dios, que buen vassalo, si oviesse buen señor!
Cantar de mio Cid, v. 20.

Comment sur cette figure de loyauté se sont accusés les traits d'altière violence? Le Cid n'a pas échappé à la loi qu'ont subie presque tous les cycles épiques. A mesure que la poésie s'emparait de son histoire, elle remontait plus loin dans son passé et cherchait à le grandir de tout ce qu'elle ôtait au roi que sa gloire jetait dans l'ombre. Le poète des *Enfances de Rodrigue* ne se contentait plus des exploits véridiques de son héros, et, dans l'attitude où il le campait pour l'admiration universelle, il se refusait à lui laisser vis-à-vis de n'importe qui une déférence où il voyait une infériorité. Il y avait encore quelque mesure dans la première forme que nous en possédions, dans cette rédaction en prose de la *Chronique d'Espagne de* 1344 découverte par M. R. Menéndez Pidal. Il n'y en a plus guère dans le remaniement connu sous le nom de *Chronique rimée du Cid.* Le Rodrigue qui y est célébré se trouve à l'étroit dans son pays; il va jeter l'épouvante jusque sous les murs de Paris. Son langage est à la hauteur de ses prouesses. On ne saurait attendre de celui qui fait la leçon au pape et à l'empereur d'Allemagne que son insolence s'adoucisse en faveur du roi de Castille, qu'il accable tour à tour de ses menaces et de son mépris. Victor Hugo avait-il jeté les yeux sur cette *Chronique rimée* publiée en 1846 par François Michel d'après le manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris? On y lisait que don Diègue, invité à se rendre à la cour, disait à son fils : « Je me méfie de ces lettres trompeuses dont les rois ont la perverse habitude. » Ne croirait-on pas entendre, dans « Le roi fourbe [1], » l'injure jetée à la face de Sanche :

Ta foi royale est fragile :
Elle affirme, jure et fuit...
A tes traités, verbiages,
Je préférerais souvent
Les promesses du nuage
Et la parole du vent.

Le Cid du *Romancero* français parle souvent avec cette brutalité endiablée que le jongleur de la *Chronique espagnole* considère comme la suprême manifestation de la force souveraine. Mais ce n'est là sans doute que la rencontre de deux imaginations travaillant sur le même plan.

Victor Hugo connaissait, au contraire, d'autres *Enfances du*

1. N° VI du *Romancero du Cid.*

Cid dans lesquelles son héros prenait le même ton. Ce sont les deux pièces de Guillen de Castro dont une traduction française avait été publiée en 1827 dans les « Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers. » Dans la seconde, lorsque Alphonse vient à Zamora demander foi et obéissance à ses nouveaux sujets, un seul, avant de jurer, a l'audace d'exiger, à deux reprises, du second fils du grand Ferdinand, le serment qu'il n'a point participé à la mort de son frère. Le roi y consent, mais s'étonne. « Tu m'as bien pressé, Rodrigue, » dit-il avec ennui; « dois-tu braver ainsi celui dont tu vas baiser la main? » Et le Cid de répliquer : « Cela arrivera si je reste ton sujet. » Le roi ne veut point d'un sujet qu'il n'intimide pas. « Pars, s'écrie-t-il; qu'attends-tu? » Et le vassal, dont rien ne peut faire fléchir l'indépendance, s'éloigne sur ces mots : « Je pars; je vais chercher ailleurs des rois à détrôner et des royaumes à conquérir. » L'infante Urraque le rencontre : « Où vas-tu, dit-elle, où vas-tu, vaillant Rodrigue, si grave et si irrité? — Je vais, répond Rodrigue, je vais, princesse, cesser d'être le sujet d'un roi qui ne m'estime pas. » Mais l'infante sait bien qu'on ne peut pas ne pas l'estimer; elle le ramène près de son père, et, sur le conseil d'Arias, Alphonse, par politique, afin de devenir « tranquille possesseur de ses royaumes, » demande à recevoir sa couronne de la seule main qui en puisse assurer la défense. Le Cid ne parle pas moins haut dans *Le Roi abject* :

Seigneur, tu fis une faute
Quand tu me congédias;
C'est mal de chasser un hôte,
Fou de chasser Ruy Diaz.

Roi, c'est moi qui te protège.
On craint le son de mon cor;
On croit voir dans ton cortège
Un peu de mon ombre encor [1].

Cette fierté intraitable, Victor Hugo l'aurait peut-être poussée au delà de toute limite, s'il s'était appuyé sur les recherches des orientalistes de son temps. Dans les *Textes et résultats nouveaux sur le Cid*, qu'il publia en 1849, le savant hollandais Dozy dépeignait un type d'aventurier sans scrupule dont la vérité lui paraissait démontrée à la fois par les invectives de ses ennemis et par les plus anciens témoignages castillans. Il faisait, en effet, de la *Chro-*

1. *Romancero du Cid*, VI.

nique rimée qui ne fut, en réalité, écrite qu'au début du xve siècle, une rédaction bien antérieure à ce *Poème de mon Cid* où il ne voyait qu'une assez fade idéalisation. Victor Hugo, s'il l'avait lu, aurait été tenté de croire que des deux portraits de son héros, le plus rude et le plus sauvage ne pouvait être que le premier esquissé. Heureusement il s'est abandonné à son imagination, et, comme par une pente naturelle, elle s'est engagée, sans s'y laisser dévoyer, sur le chemin où la poésie espagnole menait l'histoire vers la légende. Elle a donné au grand Campéador des Castilles toute la farouche indépendance qu'il avait conquise après sa mort, à mesure que sa renommée s'élargissait en une gloire nationale; mais elle ne l'a jamais dépouillé de sa simplicité première et de sa généreuse déférence. Est-ce procédé d'artiste qu'entraîna le goût de l'antithèse? Est-ce plutôt divination du génie? Victor Hugo a voulu que le dédain du Cid et sa brutale sévérité ne fussent sur la médaille qu'il lui gravait que le revers vigoureux de cet avers magnifique : la loyauté et la grandeur d'âme. Il lui a laissé toute l'élévation morale qui le distinguait aux yeux de son peintre le plus véridique, l'honnête jongleur du vieux *Cantar*.

Dans cette « confrontation » avec la tradition de l'Espagne et de sa littérature, une dernière question se pose, et la plus importante. Comment le *Romancero* français s'accorde-t-il avec l'œuvre originale dont il a tenu à conserver le titre?

Victor Hugo n'a gardé que deux personnages, les seuls qui convinssent à son épique simplification. Mais n'étaient-ils pas aussi les seuls à se détacher en pleine lumière, et le Cid n'aurait-il pas eu le droit de dire en espagnol à son suzerain :

> Nos deux noms iront ensemble
> Jusqu'à nos derniers neveux?

Il est vrai que le roi qui s'accroche ainsi à son immortalité n'est pas celui auquel il s'adresse en français. Pour en être choqué, il faudrait n'avoir pas beaucoup fréquenté les romances. En voici un, par exemple, où l'on entend l'infante Urraca demander à don Sanche la grâce de leur frère. Celui qu'elle supplie n'hésite pas à placer dans son royaume d'Aragon cette Valence qui ne fut conquise par le Cid que sous le règne d'Alphonse VI [1]. Sera-t-on plus sévère pour Victor Hugo parce qu'il a poussé au noir

1. C'est n° 766 de la collection Rivadeneyra.

le portrait de son Roi? Il n'a point inventé la cruauté et la fourberie qu'il lui prête avec continuité. S'il les exagère pour un effet de contraste, n'est-ce pas, après tout, son droit de poète? L'histoire reconnaît aujourd'hui qu'Alphonse a défendu à l'Occident cette Castille pour laquelle le Cid luttait à l'Orient; mais, malgré sa puissance, il subit plus d'une fois la défaite, et c'est son vassal triomphant qui eut l'honneur d'incarner l'idéal national. Voilà pourquoi on peut prendre des libertés avec le roi, tandis qu'il n'est plus permis de regarder Rodrigue avec d'autres yeux que ceux de Chimène et de toute l'Espagne.

Victor Hugo l'a vu tour à tour hautain et fidèle, et, dans chacune de ces attitudes, il l'a dressé, comme disait Pierre Corneille, « hors de l'ordre commun. » Ce n'est pas une autre « fortune » que les romances espagnols avaient faite à cette « âme peu commune. »

Ils n'avaient négligé, en effet, aucune manière de mettre en relief le farouche orgueil d'un sujet dont la grandeur ne pouvait mieux se manifester que par l'effroi qu'il inspirait à son maître. Même lorsque le Cid daigne s'agenouiller, son roi tremble devant son estoc qui se détache, et écarte ce « diable, dont la figure est d'un homme et la conduite d'un lion sauvage [1]. » S'il consent à baiser la main qui lui est tendue, c'est à la condition qu'elle assure son salaire [2]. Si on l'exile pour un an, ce n'est pas à lui que cette absence risque de faire tort, et, en la prolongeant pour trois ans de plus, il fait une menace de ce qui paraissait une condamnation [3]. Il ne tolère de personne, pas plus d'un abbé que d'un hidalgo, la piqûre d'une ironie ou la bave d'une calomnie; Bermudo dans le cloître de San Pedro de Cardeña [4], et les comtes de Consuegra [5] en sauraient bien que dire. Il n'a pas plus de ménagements pour ces courtisans qui se donnent des airs d'agneau pour se conduire en loups [6]. Don García et les comtes de Carrion ont appris ce qu'il en coûte de lui manquer de respect [7]. Si près qu'ils soient du trône, ils sont encore bien bas, puisque même sur le trône on n'est pas à la hauteur de la chaise du Cid. Les injustes accusations de son roi ne sont pas pour lui un outrage, mais un bénéfice. « A partir d'aujourd'hui, s'écrie-t-il, je me gagne pour moi-même, puisque d'aujourd'hui je suis perdu pour vous [8]. » Ce n'est pas à lui que convient le moindre regret. Il lui suffit de comparer ce dont Alphonse est capable

Notes 1 à 8. Cf. les romances nos 731, 808, 811, 818, 831, 821, 882 et 820 de la collection Rivadeneyra.

et ce qu'il vaut, lui, par son seul mérite. Les tentes où il se retire, il ne les a pas gagnées à la taverne, mais à la bataille [1]. Le roi lui-même est témoin qu'il a bousculé plus de lunes sur les étendards des Maures que le soleil ne compte de siècles [2]. Ce qu'il possède est bien à lui. Il n'a dans son testament aucune restitution à faire aux rois de Castille. Ce sont eux, au contraire, qui lui doivent « le trésor qu'il a dépensé en guerroyant contre les infidèles [3]. » Voilà quelques-unes de ces paroles « si fortes qu'elles plongent le roi dans l'épouvante [4]. » Ne justifient-elles point la harangue que Victor Hugo prête au Cid, à ce Cid dont la langue

Est rude, étant d'un lion?

Et cette image même, sur laquelle s'achève le romancero français, ne s'applique-t-elle pas exactement au héros qui disait en castillan : « Dans une âme d'honneur une insulte se change en lion [5]? »

Celui qui rugit ainsi ne connaît pas plus la rébellion que la peur. Il se montre aussi fidèle qu'il nous a paru d'abord hautain. Les romances espagnols ne dégagent peut-être pas aussi nettement ce côté de son caractère, mais il s'y manifeste cependant à plus d'une reprise, surtout dans ceux qui se rattachent moins indirectement à la tradition du vieux poème.

Lorsque cinq rois Maures ses vassaux viennent lui apporter à Zamora les plus riches présents, le Cid se refuse à les accepter parce que rien n'est à lui là où se trouve son suzerain [6]. C'est la même loyauté qu'exaltera Victor Hugo; il ne fera que lui donner plus de relief par son contraste avec l'attitude d'un prince dont il accentuera la traîtrise et la fourberie. Le romancero espagnol ne manquait pas d'ailleurs de souligner l'injustice faite par Sancho à sa sœur. Le Cid la rappelle devant le cadavre de son roi sous les murs de Zamora; mais il s'incline aussitôt et offre à ce mort l'hommage de son respect [7]. L'obéissance n'est pas moins noble qu'il montre à son nouveau maître. Il ne se révolte pas contre l'exil que lui impose Alphonse. Il ne se reconnaît pas coupable; il accepte cependant la sentence parce que « vengeance de vassal prend figure de trahison [8]; » il va guerroyer contre les Maures dans les plaines de Valence, et du butin qu'il fait il envoie la meilleure part à celui dont il sait à la fois les torts et le droit [9]. N'est-ce pas pour lui la meilleure manière de faire voir que bon sang

Notes 1 à 9. Cf. romances 816, 874, 897, 811, 881, 753, 783, 824, 827 et 830.

ne saurait mentir? L'injure qui lui fut faite ne peut qu'exciter sa reconnaissance puisqu'elle a exalté son mérite [1].

Voulez-vous l'entendre mêlant dans une même apostrophe l'orgueil de sa dignité et l'humilité de son loyalisme? Relisez le romance [2] où il jette leur vilenie à la face de ses nobles détracteurs. Il s'y proclame à la fois le Campeador triomphant et le serviteur qui s'incline aussi bas devant le roi Alphonse que devant doña Chimène. Son dessert, ce sont les assauts. Voilà les fruits qui lui plaisent. Il ne rêve point de domaines que la ruse lui livre; il en gagne quand il peut, et sur le château qu'il a conquis il fait peindre, pour leur rendre hommage, les armes de son suzerain. Loin de lui les médisances; il n'a que faire de fouiller dans le passé des gens de bien. Ses propos d'après-dîner ne font offense à personne; il lui suffit de savoir si l'on a bien serré les sangles de Babieca. Il n'est pas comme les femmes qui blessent avec la langue; c'est avec sa Tizona qu'il combat. Ne reconnaissez-vous pas à ces paroles le Cid de Victor Hugo, le Cid « droit, sévère et raisonneur, » le Cid couvert de « la poussière des batailles et des ans, » le Cid qui rudoie « les puissances » dans ses « mauvaises humeurs, » mais qui « muré » dans sa foi n'y laissera jamais pénétrer ni la trahison ni les vils intérêts, et qui peut bien dire à son roi : « Et quand je parle, c'est bon, » puisque, « grondant, » il le « sert encore? »

Cette supériorité morale ne pouvait pas ne pas se transformer en une sorte d'idéalisation à laquelle participent les objets et les animaux les plus familiers au héros. L'épée qu'il a maniée pour l'effroi du monde, la Tizona fameuse n'est pas seulement un instrument, elle devient une compagne qui mérite une estime singulière. Le cheval qui l'a porté dans ses luttes et ses victoires s'élève à son tour à une dignité humaine. Lorsque son maître est mort, Babieca le regarde avec une tristesse qui s'illumine de raison [3]. C'est que le Campeador n'est pas seulement le guerrier national. Il est le symbole des plus hautes vertus. Il est l'esclave de son serment, il est l'homme qu'aucune contrainte n'empêche de songer d'abord à Dieu et à sa propre parole. Qu'importe qu'il ait donné en gage aux Juifs Raquel et Vidas des coffres qui n'étaient lourds que de terre? Il savait bien que ses créanciers n'auraient rien à perdre puisque dans ce sable « était resté enfoui l'or de sa

1. Cf. le romance 894.
2. N° 831 de la collection Durán.
3. N° 902.

loyauté [1]. » Victor Hugo n'a pas déformé ses traits en les accentuant. Ce grossissement même se rencontrait déjà dans le *Romancero.* Lorsqu'on lui annonce l'arrivée de Bucar et de ses Maures, le Cid monte à une tour de Valence, et cette tour est dite « aussi superbe que ses pensées qui s'élèvent à l'envi des étoiles » (r. 855). Ceux qui soutiennent sa cause, comme son neveu Ordoño, n'ont pas à se préoccuper du nombre des lâches qu'ils poursuivent, puisqu'ils ont, pour les accompagner, ce géant : la raison (r. 865). Le Cid « défenseur de la patrie, miroir des capitaines et châtiment des traîtres » voit sa gloire franchir les montagnes et les mers. Le sultan de la Perse lointaine (r. 891) donnerait sa couronne pour le voir chez lui un seul instant, et, ne pouvant réaliser son rêve, il envoie au moins les plus riches présents à celui dont la renommée a ému ses oreilles, au héros dont la mort même ne réussira pas à abattre la force, puisque son cadavre dressé sur son palefroi triomphera de ses ennemis. En fallait-il davantage pour justifier l'amplification épique de Victor Hugo?

La forme du romancero français achève de donner à cette idéalisation une juste et souveraine beauté. Elle respecte le mouvement du romance espagnol dans ses quatrains d'heptasyllabes et elle y apporte l'unité d'une composition sobre et ramassée. Dans la poésie lyrico-épique de l'Espagne, la figure du Cid apparaît souvent sous des couleurs dont la variété n'est pas toujours bien fondue. Les traits véridiques et les déformations romanesques, les éléments primitifs et les exagérations postérieures se heurtent plus d'une fois en s'entre-croisant dans ces petits poèmes d'inspiration si diverse. A côté de purs diamants brillent çà et là des pierreries dont l'éclat paraît plutôt une tache. Victor Hugo n'a eu garde de multiplier les couleurs et les épisodes. Il ne laisse parler que le Cid, et la seule variété des attitudes qu'il lui prête le dresse bien au-dessus des banales complications. Aucune monotonie dans ce monologue. Le reproche s'y poursuit avec la logique d'un réquisitoire, et il trouve, à chaque nouvel élan, à se renouveler et rafraîchir aux plus nobles sources de justice et de poésie. Victor Hugo n'a point faussé les romances du Cid; il leur a donné une concentration plus simple et plus ferme, et il y a ajouté l'incomparable splendeur d'un rythme manié par un grand artiste, et d'une expression que son génie a su rendre digne de la grandeur de son héros.

1. R. 842.

En 1873, le poète reprend la composition de *La Légende des siècles*. Il revoit et complète sans doute les pièces, plus ou moins achevées, qui n'avaient pas pris place dans la première série, comme *Le Cid exilé* et *Le Romancero*. Parmi celles qu'il ajoute alors, il en est trois qui se passent au delà des Pyrénées. Elles ne développent pas de thème nouveau; elles puisent leur inspiration à des sources dont elles se contentent de mêler les eaux déjà éprouvées, mais elles sont le plus beau témoignage que l'Espagne n'a pas épuisé sa vertu fécondante sur l'imagination épique qui les conçoit.

Qu'est-ce, par exemple, que *L'Hydre*? Dans la sobriété de ses treize vers ne voit-on pas se fondre quelques-unes des idées et des formes qu'avaient élaborées les deux premiers groupes de *La Légende* : le châtiment du tyran et le rappel du décor pyrénéen? Le grand chevalier Gil vient tuer le monstre. Alors, lui dit l'hydre, ce n'est pas moi, c'est le roi Ramire.

D'où vient l'hydre? Est-il bien nécessaire d'aller chercher dans la tradition populaire de Biscaye ou de Navarre des dragons à sept têtes ou des serpents à trois chefs qui s'achèvent en une queue ardente [1]? Il est bien peu probable que Victor Hugo ait songé aux contes et récits qu'il aurait pu trouver dans *La Péninsule*, publiée en 1835. En poursuivant inlassablement sa théorie du roi criminel, il est remonté tout simplement au monde classique, à l'hydre symbolique de Lerne.

D'où vient le vrai monstre, celui qui règne? Le nom qui lui est donné n'est pas mal choisi. Des trois princes d'Oviedo et de Léon qui le portent, aucun n'a laissé une réputation de douceur. Le premier Ramire punit un de ses vassaux révoltés en lui faisant arracher les yeux. Le second use du même procédé à l'égard des partisans de son frère qui lui avait cédé son trône. Quant au troisième, il alla si loin qu'il souleva l'émeute en Galice. Les deux rois d'Aragon qui s'appelèrent comme eux ne furent pas plus cléments. Quand on enleva le second à son monastère pour le faire monter sur le trône vacant à la mort de son frère Alphonse, il fit rendre à sa cloche des sons dont la cruelle autorité retentit dans *Le Romancero* [2]. En vérité, tous ces Ramires ne justifiaient-ils pas le vers où le poète de *La Rose de l'Infante* mêle et confond sultans et rois,

> Tous les tyrans n'étant qu'un seul despote au fond?

1. Cf. Berret, *op. cit.*, p. 174-175.
2. Cf. le romance 1221 : *La Campana de Huesca.*

D'où vient enfin le grand chevalier « nommé l'Homme qui passe? » Pas plus que l'hydre qui se dresse devant lui, il ne se rattache à la tradition de Biscaye ou de Navarre; il ne rappelle pas plus le chevalier Athaguy, qui fut vaincu par un dragon, que Gaston de Belzunce noyé dans la Nive avec son monstrueux adversaire. Il n'est pas seulement, par l'exploit qu'il recherche, un héritier du héros antique aux douze travaux. Il est peut-être un Hercule, mais qui serait promu à la dignité de chevalier errant. Il est surtout conforme à la conception hugolesque qui aime à lancer dans ses chers décors pyrénéens les preux émules de Roland. Pourquoi l'appeler Gil? C'est une syllabe sonore à laquelle Victor Hugo semble tenir beaucoup. Pour ne pas sortir de *La Légende*, il suffira de rappeler le Gil du *Cid exilé*. Est-ce simple effet d'harmonie? Est-ce souvenir persistant de Gil Blas et de la dissertation sur Lesage que lui aurait empruntée le comte de Neufchâtel? Toujours est-il que Victor Hugo a su donner un pourpoint épique à un nom que Tirso de Molina avait spirituellement vêtu de chausses vertes. Pourquoi fait-il enfin de son héros « le fils de Sancha? » En souvenir sans doute de la Romance mauresque où, par une étrange confusion, il avait fait du bâtard Mudarra le « neveu de doña Sanche. » Il a repris le mot en lui laissant cette fois sa terminaison castillane.

Ce serait assurément une singulière exagération que de trouver à *L'Hydre* une couleur spécifiquement espagnole. La scène de cette petite pièce, où se concentre une des conceptions épiquement sommaires de *La Légende*, aurait fort bien pu se passer dans l'Italie ou l'Allemagne du moyen âge. Mais ne suffit-il pas qu'elle ne soit pas déplacée « aux confins du pays dont Ramire était roi? » Et n'est-il pas curieux de voir l'imagination du poète se laisser entraîner comme par une pente naturelle sur les routes qui la ramènent en Espagne?

C'est dans un site analogue que nous conduit *La Paternité*. Un paysage de monts farouches et de torrents impétueux y sert de toile de fond à des figures âpres et hautes qu'illustreront des couleurs empruntées à la palette du Romancero. Dans un cadre géographique nouveau ce sera une reprise du thème de *Bivar*. D'ailleurs, si le milieu rappelle les splendeurs formidables du cycle pyrénéen, le héros n'est plus un voleur dédaigneux comme Masferrer, ni un prince bandit comme Gaïffer. Il se dresse sur son roc, juste et fier dans son devoir d'être libre. Il est « baron des monts, » et il plaint, sans les craindre jamais, « les rois que l'enfer attend,

car ils sont traîtres. » Par la peinture de « cette gloire hautaine et scrupuleuse, » le poète, tout en gardant la même vision, renouvelle les procédés de ses descriptions antérieures. Aussi change-t-il la date. On n'est plus au temps des chevaliers errants :

Voilà quinze cents ans que le monde est chrétien.

Jayme a souffleté son fils Ascagne parce qu'il s'est conduit avec « démesure[1], » et c'est pourquoi Ascagne s'en va, par honte d'avoir l'outrage et par effroi de le rendre. Jayme, ému dans son affection, descend dans la crypte où dort son propre père Alonze. Il s'agenouille devant la statue de bronze, et il dit sa peine et qu'on ne peut pas être offensé par son père. Et tout à coup la grande main d'airain caresse la joue du vieux héros sanglotant.

Comment Victor Hugo a-t-il coloré les détails de son développement? Il a apporté dans le choix des noms propres et des termes géographiques sa fantaisie coutumière. Il emprunte les uns à des souvenirs de voyage ou à des lectures littéraires, il fait à d'autres l'honneur de les faire resservir, et il lui reste toujours la suprême ressource de feuilleter son Moreri. La « casa Arcol » lui vient sans doute du faubourg Arcoll de Fontarabie. Le nom, dont il entendit peut-être mal la prononciation, a perdu assez heureusement une l pendant son voyage au Guipuzcoa. Sangra, qui figure dans la province de Lérida, se voit attribuer les sycomores que *Le Romancero* du Cid avait accordés à Lerme. La ville de Tormez doit probablement son z au préjugé romantique qui encore aujourd'hui incite plus d'un auteur à trouver à cette consonne une vertu hispanisatrice, mais Hugo ne l'aurait peut-être pas inventée sans l'intermédiaire du fleuve qu'illustra Lazarille, à moins qu'il n'ait songé à ce coteau de Tormes où certains romances placent la scène de traîtrise du comte de Carrion qui eut lieu en réalité

1. Ascagne a désiré franchir des territoires
D'Alraz, ville qui doit aux Arabes son nom;
Il a voulu passer, mais la ville a dit non:
Don Ascagne a trouvé la réponse incivile,
Et, lance au poing, il a violé cette ville.
Lui chevalier, risquant sa part de paradis,
Laissant faire aux soldats des choses de bandits;
Ils ont enfreint les lois de guerre aragonaises..., etc.

Il suffirait de remplacer Alraz par Liége pour montrer que les « châtiments » de *La Légende des siècles* reprennent parfois une terrible actualité.

dans la rouvraie de Corpes[1]. Reuss avait déjà figuré dans *Le Jour des Rois* et dans *Le Cid exilé*. On peut reconnaître dans Vermond le Weremond ou Bermond espagnolisé en Bermudo dans *Masferrer*. C'est enfin Moreri qui a dû fournir le « roi Vandale » Maldras. Il y a un roi des Suèves de ce nom qui succéda avec son frère en 457 à Requiario. C'est bien un prince de Légende des siècles, puisqu'il fit tuer son frère et périt lui-même assassiné en 460.

Faut-il chicaner Hugo sur la date qu'il adopte? Ses deux héros n'ont pu braver Louis XI de France qu'en 1462 et ce n'est qu'en 1479 que l'Aragon fut réuni à la Castille. Mais le chiffre de 1500 ne désigne pas une seule année. Le poète a voulu simplement nous reporter à une époque qui parût encore héroïque, et où déjà commençassent à se perdre les « fières mœurs, » afin que pût se comprendre et se justifier le conflit entre le père qui reste « de son siècle » et le fils qui n'est plus que « de son temps. » Quant à la victoire remportée par Ascagne aux bords du Zaban sur cinq rois Maures, l'idée première en est-elle dans cette bataille d'Ourique qui se livra en 1139? Il n'est pas impossible, mais qu'importe? Victor Hugo n'hésitait pas à faire allusion à des événements futurs, comme il l'a fait dans *Le Cid exilé* à propos du mont Muradal, et il n'était pas plus gêné pour faire appel à des combats antérieurs Ce qu'il cherchait avant tout, ce n'était point le respect étroit de la chronologie, c'est un décor où le passé et l'avenir lui permissent tour à tour de faire arriver un souffle d'héroïsme. Ce n'est pas parce que le dernier Jayme d'Aragon était mort en 1327 qu'il allait se priver de ce nom. Sa conception épique se refusait à une précision qui aurait trop étroitement localisé son action et ses personnages dans le temps et dans l'espace.

On peut se montrer plus exigeant pour l'inspiration générale de *La Paternité*; mais n'est-ce pas le cas de rappeler ce qui a été déjà dit de *Bivar*? Il ne faut point chercher dans ce poème un reflet des sentiments du poète pour le général dont le nom ne figure pas sur l'arc de triomphe de l'Etoile. Peut-être celui qui opposait volontiers la grandeur du vieillard à la beauté du jeune homme[2] se laissait-il entraîner inconsciemment en 1875 par l'attitude qu'il attendait de ses enfants et petits-enfants. Mais s'il a éprouvé le besoin de peindre en un cadre espagnol une exaltation du

1. Cf. les romances 878, 882 et 890.
2. Faut-il rappeler *Booz endormi* :

Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand.

respect filial, c'est pour une raison assez simple et naturelle. *La Paternité* n'est pas autre chose qu'une nouvelle épreuve élargie de *Bivar*. Jayme n'en donne-t-il pas le plus émouvant résumé lorsqu'il s'écrie :

Le rêve du héros,
C'est d'être grand partout et petit chez son père?

Aussi ne s'étonne-t-on point de lui voir exprimer une sorte de loyauté dont le héros national de l'Espagne avait donné les preuves les plus étonnantes. Lui non plus n'admet pas « qu'un noble a droit de prendre aux juifs leur marchandise. » La plainte qu'il fait entendre après le départ de son fils n'est pas déplacée sur la terre où elle s'exhale en secret. Le roi Alphonse, qui pouvait se dire, comme Jayme, fils d'un mort « plus grand que ceux qui sont vivants, » puisque son père était saint Ferdinand, a eu la douleur de voir don Sanche le Brave se soulever contre lui et lui ravir son royaume. On vient lui apporter la nouvelle que ce révolté a péri. Alphonse entre alors dans une retraite où personne ne peut le suivre, et il verse des larmes sur celui qui était « la joie de ses yeux » et le miroir où il se contemplait. Ce père aussi « aimait ce fils[1]. » La crypte où se retire Jayme voit s'accomplir un miracle qui ne saurait surprendre en son pays. La main d'airain d'Alonze fait un geste plus discret, mais aussi « auguste et souverain » que la statue du Commandeur.

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien de plus dans *La Paternité* que dans *Bivar*? Le génie ne se répète pas. Il est bien évident que l'aventure de Jayme a une portée plus large et plus humaine. Est-ce pour la mieux marquer que Victor Hugo a donné à celui qui fait couler les larmes d'un père ce nom d'Ascagne qui, depuis l'*Énéide*, semblait être le symbole de la piété filiale? Le « don » qui l'accompagne ne réussit guère à l'hispaniser. Mais ne suffit-il pas que la couleur générale ne permette point à notre imagination de sortir du cadre où le poète veut qu'elle se meuve? Depuis toujours, et surtout depuis don Diègue et le Cid, la terre d'Espagne fut un des sanctuaires où s'est le plus fortement renouvelé le culte antique du père, porteur de l'honneur du nom.

La Paternité apparaît comme une admirable réplique à *Bivar*; cette réplique ne fut point conçue pourtant pour les besoins d'une froide et monotone symétrie. Le problème qui s'y pose se

1. Cf. le romance 952 trad. par Damas-Hinard, p. 171.

présente comme une transposition de la question douloureuse où palpita l'âme de la tragédie moderne. On dirait que Victor Hugo s'est demandé : « Que doit faire le Cid, si, au lieu de recevoir le soufflet d'un autre, c'est à lui que son père le donne? » A cette demande, Rodrigue avait déjà répondu dans *Le Romancero* lorsque don Diègue lui broyait la main pour l'éprouver. Jayme vient dire à son tour :

> Ni le père ni Dieu n'offensent; châtier,
> C'est aimer; l'océan superbe reste entier,
> Quel que soit l'ouragan que les gouffres lui jettent,
> Et les divinités éternelles n'admettent
> Ni d'affront paternel, ni d'outrage divin.

Un tel cas de conscience est de ceux qui ont fourni plus d'un épisode à l'histoire et au drame d'Espagne. Le départ d'Ascagne semble lui donner une solution étrangère, mais le « père de bronze » rétablit la justice avec la douceur de sa caresse.

Nous revenons directement au Cid avec la pièce où l'Espagne reparaît dans le dernier volume complémentaire de *La Légende des siècles*. Le Campeador à peine « entré dans la Généralife » tue le calife Ogrul et rencontre, en s'en allant, Mednat, le sage commentateur du Koran, qui vient de voir se retirer le Tonnerre, parce que le héros « à l'âme honnête » a accompli sa besogne. Dans une première version, qui apparaît sous les ratures du manuscrit [1], Victor Hugo faisait tuer Ogrul par Mednat. Il n'a pas tardé sans doute à comprendre la portée nouvelle que prendrait l'intervention de celui qui sait rendre inutile la vengeance céleste. Comme *L'Hydre*, ce dernier poème de l'Espagne épique est une sorte de résumé où se concentrent des inspirations antérieures. Ces vingt vers sont en quelque sorte la synthèse du *Petit Roi de Galice* et du *Romancero*. C'est le Cid jouant dans son pays le rôle de Roland.

Trois personnages seulement, et tous les trois symboliques. L'un, « le noir calife, » qui ne s'appelle peut-être Ogrul que par amplification sonore de l'ogre, représente le tyran détesté dont le sombre visage se détache dans le cadre enchanteur du Généralife. A côté du roi meurtrier, le vieillard Mednat semble abréger en lui la sagesse et le nom de la Medina sacrée de l'Arabie déserte. Et en face de ces deux aspects de l'Islam, le Cid est dressé comme

1. Cf. fonds Victor Hugo, n° 40.

un sauveur prodigieux. On dirait que le poète a voulu éviter toute précision historique pour donner une sorte de vraisemblance morale à ce quatrième personnage, le Tonnerre, dont le sourd réveil ne pouvait surprendre dans le pays des *autos*.

Nous atteignons ainsi au terme de l'exaltation épique de la figure du Cid. Le voilà devenu un des ouvriers de la justice de Dieu, puisqu'il collabore avec sa foudre. Il plane maintenant au-dessus du chevalier errant, au-dessus du Roland du *Petit Roi de Galice*. A élargir ainsi et diviniser son humanité vengeresse, ne perd-il pas son caractère national? Mais Victor Hugo l'a-t-il traité autrement que n'a fait l'Espagne elle-même, qui n'a jamais cessé de parer le grand héros castillan de toute la beauté des falsifications artistiques et qui n'a pu lui conserver sa jeunesse qu'à force d'anachronismes?

Les étapes de cette évolution sont bien marquées, depuis le vieux Poème jusqu'aux légendes populaires, en passant par le romancero et la comedia. Le Cid incarne d'abord l'Espagne chrétienne et résume les tendances essentielles de l'esprit castillan, mais de bonne heure il prend une expression plus humaine et plus générale qui justifie l'idéalisation de Victor Hugo. On peut même ajouter que cette idéalisation si conforme à la tradition littéraire espagnole n'est pas en contradiction avec l'histoire. N'était-elle pas en germe dans l'impression d'admiration terrifiée que le héros vivant laissait à ses ennemis? « Cet homme, disait de lui Ben-Bassam, cet homme, fléau de son époque, était, par son amour de la gloire, par la prudente fermeté de son caractère et par sa valeur héroïque, un des miracles que le Seigneur a réalisés. » Où trouver plus beau commentaire aux deux vers de Victor Hugo :

> Devant ce meurtrier, et devant ce sauveur,
> Tout semblait s'écarter comme dans un prodige [1] ?

1. Il y a dans *Toute la Lyre* trois pièces qu'on pourrait rattacher à l'inspiration lyrico-épique espagnole de Victor Hugo, mais elles ne font point entendre une note nouvelle; elles paraissent plutôt des épreuves moins heureuses que le poète avait d'abord laissées de côté. *Le Toréador* (ce mot seul suffit à faire sourire les Espagnols), est une chanson qui semble dater des *Orientales* ou d'avant. — L'appel du Campéador au lion qu'il tutoie en frère rappelle, mais est bien loin d'égaler *Quand le Cid fut entré dans le Généralife*. (Ce sont les dix vers dont voici le premier :

> Le Campéador, l'*homme honnête* et sans ennui). —

Enfin *Talaveyra* reprend contre les empereurs d'aujourd'hui l'anathème de *La Légende* contre les rois de toujours. Ce récit fait songer à tel épisode tragique tiré par François Coppée de la résistance de l'Espagne à l'invasion de Napoléon.

On peut faire assurément plus d'une réserve sur la peinture de l'Espagne dans *La Légende des siècles*. On y rencontre des couleurs qui paraissent plus d'une fois disparates. Les idées du XVIIIe siècle sur l'Inquisition, et l'humanitarisme du XIXe siècle n'y sont pas toujours à leur place. On regrette aussi d'y retrouver çà et là les rancunes de l'exilé, et de temps à autre on ne laisse pas d'être surpris par la conception simpliste et antithétique que le poète se fait du monde et de l'histoire. Il arrive même qu'on se sente choqué par l'abondance des anachronismes et des petites inexactitudes. Toutes ces réserves d'une analyse minutieuse ne tardent pas à s'évanouir dans l'enchantement d'une lecture désintéressée. C'est que le grossissement épique fait disparaître les heurts des nuances contradictoires. Il est des splendeurs qu'il ne faut pas regarder avec des yeux de myope. On peut discuter la valeur scientifique de la méthode de Victor Hugo pour colorer les détails de son œuvre. Il serait ridicule de ne pas reconnaître qu'elle lui a permis une étonnante unité de ton. Il n'a d'ailleurs jamais pris avec l'histoire ou la géographie des libertés aussi fâcheuses que le *Romancero* espagnol lui-même. Il est question d'artillerie dans un romance du comte Dirlos qui se passe au temps de Charlemagne [1]. Un autre romance n'hésite pas à attribuer aux Maures des cortés et des *fueros*. Ailleurs ce sont des titres d'une fantaisie déconcertante décernés aux juges nommés par l'empereur Charles. On n'apprend pas avec un moindre étonnement qu'à Paris se dresse Saint-Jean de Latran et coule le Duero, ou encore qu'avant la conquête de l'Espagne par les Maures, les Goths connaissaient les ordres militaires. Et je ne dis rien de certain dîner offert par Pompée à Marius [2]. Ce n'est certes pas le *Romancero* qui pouvait enseigner le respect de la vérité historique. N'était-ce pas assez, pour une *Légende*, de noms dont la sonorité générale parût être à l'espagnole?

Tous les détails sur lesquels pourra s'arrêter la critique de l'érudition ne sauraient empêcher d'admirer la place spéciale et la beauté singulière de l'Espagne dans « l'œuvre cyclique » de Victor Hugo. Les poèmes qui lui sont consacrés doivent sans doute d'heureux souvenirs aux lectures faites pour *Les Orientales* et

1. C'est le romance 554 :

Manda toda la artillería
En las sus barcas posare.

2. Cf. les romances 79, 356, 373, 383, 604 et 686.

plus encore pour *Hernani* et *Ruy Blas*. Ils doivent davantage aux visions notées sur le carnet de voyage et précieusement conservées dans la mémoire comme sur le papier. Mais ils sont par-dessus tout la magnifique manifestation d'une sorte d'accord préétabli entre l'imagination hugolesque et le génie de l'Espagne. A chacune des différentes phases de *La Légende*, on voit s'affirmer et se renouveler cet accord merveilleux. Et c'est pourquoi l'impression d'ensemble, la seule qui puisse compter dans une épopée, reste espagnole. Est-il besoin d'ajouter que cette couleur est bien supérieure au médiocre vernis de la plupart des autres romantiques? Victor Hugo a pu se contenter d'abord comme eux de teintes superficielles. Mais quel progrès continu et quel enrichissement de sa palette espagnole depuis *Les Orientales!* Et quel juste sentiment du caractère original d'une nature âpre et d'un peuple grave! On lit dans *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, une phrase qui était un programme et qui devrait devenir une épigraphe : « Dès ce premier voyage, il sentit ce qu'il a compris depuis en revoyant Tolosa, que l'Espagne est faite pour le beau et non pour le joli, que son imperturbable ciel bleu ne veut que des villes graves, et que la montagne s'amoindrit en s'endimanchant. »

La Légende des siècles n'a pas endimanché l'Espagne. Et elle ne l'a pas amoindrie. C'est un témoignage que les Espagnols n'ont pas manqué de lui rendre. Après avoir écrit sur l'hispanisme de Victor Hugo des pages d'une sévérité excessive, Menéndez y Pelayo ne peut s'empêcher d'ajouter : « Dans l'Espagne de quelques poèmes de *La Légende des siècles*, même dans ceux qui se rapportent au Cid, il y a aussi beaucoup de fantaisie, mais là du moins la fantaisie est épique, puissante et formidable, et il faut remercier le poète d'avoir associé au monument le plus triomphal de sa gloire les noms de nos héros [1]. »

1. Cf. *Historia de las ideas estéticas en España*, t. V, p. 375. Madrid, 1891.

QUELQUES MOTS
EN MANIÈRE DE CONCLUSION

Nous voici arrivés au terme de notre enquête. De cette étude incomplète il serait présomptueux ou prématuré de vouloir dégager des conclusions trop générales. On y peut à la rigueur trouver la confirmation de certaines règles déjà éprouvées par ailleurs. Les erreurs de quelques-uns de nos romantiques et les succès de quelques autres permettraient de reprendre des réflexions plus d'une fois présentées sur les conditions de l'imitation littéraire, et sur la nécessité pour l'écrivain d'une méthode plus ou moins consciente. Il ne serait pas non plus difficile de vérifier en cet exemple particulier une des lois que met le plus volontiers en lumière l'histoire des littératures comparées. Mais est-il nécessaire de redire qu'on ne s'adapte que ce qui vient à son heure et que ce qui demeure, par quelque côté, conforme au tempérament national? Si l'Espagne a joué un rôle prépondérant dans notre romantisme, c'est qu'il n'a jamais cessé d'être l'héritier de notre culture latine et que, quelle que soit son opposition à notre classicisme, il n'en a pas moins gardé les traditions de la rhétorique française. Il n'a emprunté que ce qu'il a pu accommoder au goût de son public, et ce que lui empruntera à son tour, comme aussi ce que rejettera le romantisme espagnol, fournirait une nouvelle démonstration de l'éternelle loi de l'assimilation.

Quelque diverses que soient nos écoles littéraires, on y retrouve à chaque époque les procédés, toujours les mêmes, du génie français. Il a toujours fait appel à un ferment étranger, et toujours il en a tiré une humaine transformation C'est une

vérité qu'illustre plus particulièrement l'histoire de nos rapports avec l'Espagne, que classiques et romantiques, — je parle des plus grands, des seuls qui comptent aujourd'hui — ont traitée, sans s'en douter, d'après la même méthode. Dans l'histoire de ce phénomène européen qu'on appelle le romantisme, la France joue exactement le même rôle qu'au moyen âge et dans les grands siècles classiques de son histoire; elle tire d'une matière ou d'une inspiration localisées des formes universelles.

Ce ne sont point, bien entendu, ces considérations ambitieuses qui nous ont guidé au cours de notre recherche. Nous avons essayé seulement de fournir quelques éléments de réponse à deux questions plus simples et plus précises : De quelle façon et jusqu'à quel point le romantisme français a-t-il été inspiré ou modifié par l'Espagne? Et quelle est la valeur de la peinture qu'il nous en a présentée ?

Si nous avons réussi à faire voir ce qui a passé de son réalisme sur la palette d'un observateur comme Théophile Gautier, et comment elle a excité l'imagination d'un Victor Hugo, notre tâche n'aura peut-être pas été tout à fait inutile. Et nous ne rêvons pas pour ce livre un plus beau succès, s'il diminue le mépris avec lequel, d'un côté et de l'autre des Pyrénées, on affecte de juger le tableau que les romantiques français nous ont laissé de l'Espagne. Nous n'avons pas cherché à en dissimuler les disparates. Nous avons relevé soigneusement les préjugés de la critique préromantique et les ignorances des médiocres. Nous voudrions seulement qu'on ne se montrât pas plus sévère pour les grands noms de notre romantisme que pour ceux du romantisme espagnol. C'est Zorrilla et non point Victor Hugo qui fait dire à l'un de ses héros, au dénouement : « L'histoire mentira, » parce qu'il veut la plier à la fantaisie de ses combinaisons. Légendes épiques et récits historiques ont été confondus et transformés par un duc de Rivas ou un Hartzenbusch avec une liberté qui ne respecte pas toujours les traditions même les plus fortement établies. On ne trouvait pas alors en France des contresens plus étonnants ou de plus extravagants anachronismes.

Nos romantiques pouvaient d'ailleurs faire valoir, pour leurs peintures de l'Espagne, la meilleure des circonstances atténuantes, et c'est le succès même qu'elles obtenaient sur la terre qui les avait inspirées. Théophile Gautier ne manque pas de noter sa rencontre à Valladolid avec « *Hernani*, traduit par don Eugenio de Ochoa. » Alexandre Dumas le père connaît de plus nombreux

triomphes, dont le moindre n'est pas la version de son *Don Juan de Marana* par García Gutiérrez. Jusqu'aux plus médiocres fabricants de mélodrames voient, tel un Bouchardy, leur gloire éphémère franchir les sierras dont le nom seul avait exalté leur imagination. Un portrait est rarement une simple caricature lorsque l'original croit s'y reconnaître.

Quelques réserves que nous ayons dû faire sur le tableau que nos romantiques avaient sous les yeux, toutes les couleurs n'en étaient pas fausses. L'Espagne n'a jamais été aussi orientale qu'ils l'ont dit, mais elle n'a jamais été non plus occidentale au sens qu'ils donnaient à ce mot. Quand ils la peignent brave et fière, ne rendent-ils pas justice au peuple qui dut se reconquérir lui-même avant de conquérir un nouveau monde, à la nation des « reconquistadores » et des « conquistadores; » et, s'ils en font l'éternel séjour de la chevalerie, n'est-il pas vrai que la tradition du moyen âge s'y est conservée plus longtemps qu'en aucun autre pays d'Europe?

N'ouvrons donc pas leurs livres avec l'unique préoccupation de railler leurs inexactitudes, malgré la hautaine prétention avec laquelle ils les ont trop souvent présentées comme le laborieux résultat d'une érudition minutieuse. Nous avons tâché de n'être pas dupe de cette barbarie raffinée dans laquelle ils croyaient retrouver la rouille d'un lointain passé. Mais qu'importe la plus ou moins haute antiquité d'une page étrangère, si elle réussit à exciter une imagination créatrice? Nos romantiques n'ont pas toujours compris l'Espagne, mais ils ont toujours obscurément senti qu'elle était nécessaire à la pleine envolée de leur génie, et, parce qu'ils l'ont sincèrement aimée, il leur sera beaucoup pardonné. Et puis, où trouver critique qui vaille contre des erreurs qui s'épanouirent en beauté?

TABLE DES MATIÈRES

L'ESPAGNE ET LE ROMANTISME FRANÇAIS

INTRODUCTION

CHAPITRE PREMIER

COMMENT LES ROMANTIQUES FRANÇAIS ONT CONNU L'ESPAGNE

CHAPITRE SECOND

LA PREMIÈRE IMITATION LYRIQUE DE L'ESPAGNE

CHAPITRE TROISIÈME

L'ESPAGNE DANS LE THÉATRE ROMANTIQUE

CHAPITRE QUATRIÈME

L'ESPAGNE ET LE MÉLODRAME ROMANTIQUE

CHAPITRE CINQUIÈME

L'ESPAGNE DANS LA POÉSIE LYRIQUE ET DANS LA POÉSIE ÉPIQUE DE LA SECONDE PÉRIODE DU ROMANTISME EN FRANCE

1424-21. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 2-22.

